Vermischte Schriften

von

Müllner.

Erster Band.

Stuttgart und Tübingen
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1824.

Vermischte
Schriften

von

Müllner.

Erster Band.

Stuttgart und Tübingen
in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1824.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

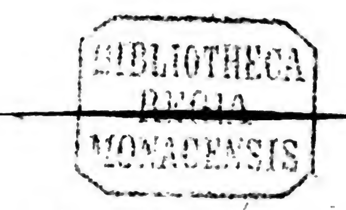
Gedichte.

Theater-Lexikon.

Seite

Früchte der Laune.

G e d i c h t



Autors Schutzbrief.

Stirbt ein Mann, der ein'gen Namen
In der Preßwelt sich erschrieb;
Auf der Stelle fällt ein Sammler
Ueber seinen Nachlaß her,
Jure primi occupantis
Nimmt er animo Besitz
Von dem weit zerstreuten Schatze,
Kündiget ihn prahlend an,
Und das Gute wie das Fade,
Sei's gedruckt, sei's Manuscript,
Ohne Gnade wird's gesammelt:
Denn der Todten Omnia
Liebet korpulent der Handel,
Und es läßt die Republik
Sich kein Jota unterschlagen.

Da wir nun, so Gott will, auch
Etwas Ruf erworben haben,
Und auf das papierne Feld
Manches hier und dort gepflanzet:
Wollen wir, im voraus todt,
Selber es zusammenfahren
Auf den großen Büchermarkt:
Wollen ängstlich nicht zu Rathe

Mit uns gehen, ob uns noch,
Was einst gut uns schien, gefalle,
Sondern wie ein lachender
Erbe mit der eignen Habe,
Mit den Halmen unsrer Saat –
Ob sie voll, ob taub sind – schalten.

Liebe Mitwelt, folg' auch du
In dem Traum' uns, daß wir starben!
Träume dich zur Nachwelt um,
Als Verlassenschaft betrachte,
Was wir lebend aufgehäuft.
Sei so gut, es einzufahren
In die Scheune deiner Gunst,
Wo der Flegel nicht erschallet,
Der den Sämann kritisch drischt,
Statt der eingefahrnen Garben.
Richte recht, Kritik, doch frei
Von der Mitwelt Leidenschaften,
Grad' und sonder Hudelei,
Und, wo wir gesündigt haben,
Richt', als wären wir begraben.

Die Patrioten am Parnaß.

1816.

„Mit Werken sollen wir das heilige Vaterland erheben; aber es ziemt uns nicht, seinen hohen Sinn im eitlen Tone auszubreiten.“

Isidorus orientalis.

„Welch infernalisches Geheul
„Erhebt sich von des Berges Fuße?
„Merkur, bei'm Haupte der Meduse!
„Woher das kommt, erkund' in Eil.“

So sprach Apoll. Merkur im Nu
Schießt von des Berges Gipfel nieder,
Und steigt im Nu zur Höhe wieder,
Und hält noch beide Ohren zu.

Und rapportirt: Ein Sängerschwarm
Kleb' auf des Berges unterm Rande,
Und kreische: Sieg und Feindes Schande,
Und Noth und Tod, und Schwert und Arm!

„In welcher Mundart?“ fragt Apoll.
Vernahm ich recht, in deutscher Zunge.
„O weh, das hat des Windgott's Lunge,
„Sag, daß man sich entfernen soll!“

Gehorsam dem Befehle senkt
Der Bot' Olymps die leichten Flügel.
Doch lauter nur wird's um den Hügel
Des Gottes, der die Sonne lenkt.

Ein wild verworrenes Getös
Von Sang und Zank durchdröhnt die Lüfte,
Der Wiederhall belebt die Klüfte.
Der Bote säumt. — Apoll wird bös.

Er legt die goldne Leyer hin,
Und sieht sich um nach Pfeil und Bogen.
Da — endlich! — kommt Merkur geflogen,
Kaum athmend, mit verstörtem Sinn.

Was gibt es? fragt Appoll. „Gewalt
„In Deines Raumes heil'gem Banne!
„Den Köcher nimm, die Sehne spanne" —
Schöpf' Odem, und erzähle kalt.

„Sie weichen nicht! Sie wären frei,
„Und hätten Macht, sich zu besingen,
„Zum Himmel müß' ihr Jubel dringen
„Ob dem, was nun geschehen sey;

„Geschehn von deutschem Heldenmuth',
„Auf vaterländisch deutscher Erde,
„Mit deutscher Treu, zu Fuß, zu Pferde,
„Mit deutschem Geld und deutschem Blut!

„Ich stelle kurz und höflich vor:
„Du liebtest nicht, die Zeit zu hören,
„Man möchte singen, doch nicht stören,
„Der Zeitsang wollt' ein zeitlich Ohr.

„Doch alle, mit der linken Hand
„Am Säbel, machten Kriegsgeklirre,
„Und murmelten, wenn ich nicht irre,
„Von Kritikus und Unverstand."

Indeß der Flügelbote sprach,
Erschien die Reih' der neun Gestalten,
Die, ewig lebend, nie veralten:
Klio voran, die andern nach.

Apollo winkt. Vom Meeresstrand
Sieht man die Sonnenrosse jagen;
Zu seinen Füßen hält der Wagen,
Er faßt der Zügel Strahlenband.

Und Klio, die ihn schnell begriff,
Weil sie der Unfug, den man hörte,
Am meisten unter allen störte,
Besteigt der Muschel goldnes Schiff.

Im Schneckenkreis lenkt Helios
Hinabwärts um des Berges Kegel.
Die Lungen dehnen sich wie Segel
Im Wind, und jubelnd folgt der Troß!

Denn jeder kennt an Roll' und Stift,
Und griechisch ernstem Angesichte,
Die Malerin der Weltgeschichte,
Die nimmer schmeichelt, immer trifft.

Und jeder ruft: „In meinen Sang
Mußt du den heil'gen Griffel tauchen!
Nur meine Farben kannst du brauchen!
Mein Lied nur ist der rechte Klang!"

Der Wagen hält. Die Muse spricht:
„Ich schreibe, was geschieht auf Erden,
„Wann, mein't' ihr, würd' ich fertig werden,
„Sucht' ich die Thaten im Gedicht?

„Der Nachwelt ist mein Stift geweiht,
„Der Nachwelt, die Geschehnes richtet,
„Die von der Spreu die Körner sichtet,
„Und die den wahren Ruhm verleiht.

„Wollt ihr, wie sie euch ehret, sehn?
„Ihr braucht dazu nur kurze Weile,
„Denn kräftig steht's — in Einer Zeile."
Die Roll' entrauscht: sie sehn und — gehn.

Was in der Einen Zeile stand?
Es hat mir's keiner wollen sagen.
Die Nachwelt geh' ich d'rum zu fragen,
Erfahr' ich es, so wird's bekannt.

Luther.

Eine Beschwörung.

1817.*)

Hörst Du vom Thurm der Glocken ehrne Zungen?
Wach' auf, dreihundertjähr'ger Schläfer, Dich —
Dich rufen sie, einstimmig, feierlich,
Dich, der die Welt dem Teufel abgerungen!

Denn sie war sein, wenn Du sie nicht gespalten;
Nicht ohne Scheidung konnten Nacht und Licht,
Glaub' und Vernunft, in reinem Gleichgewicht
Auf leis bewegter Wage sich erhalten.

Wach auf! Jetzt trennt ein andrer Riß die Meinung,
Der Glaube hadert um ein irdisch Recht,
Die Welt zerfällt in Herrscher und in Knecht,
Weisheit und Hochmuth weigern die Vereinung.

---

*) Am Vorabende des Reformationsfestes, welches mit dem Untergange der Sonne gleichzeitig von allen Thürmen der Ephorie eingeläutet wurde.

Jetzt ist der Erd' ein Mann der Kraft vonnöthen,
Wie Du Dich einst der Christenheit bewährt:
Die Brust von Erz, die Zung' ein feurig Schwert,
Die Fers' ein Fels, die Lüge zu zertreten.

Erwache, Starker, von dem Schlaf der Todten,
Steig' aus der Gruft zu Deinem Volk empor!
Dein mächtig Wort schall' in der Mächt'gen Ohr,
Wie Du es Papst und Kaiser einst geboten.

Zerbrich den Herrscherstolz! In Banden schlage
Der Völker wüsten, nimmer satten Trieb!
Poch' auf das Buch, das Gottes Finger schrieb,
Und stifte Frieden zwischen Raub und Klage.

Doch lebend nicht tritt unter die Lebend'gen;
Ein Todter komm, mit Leichenangesicht,
Der Kunde bringt vom ewigen Gericht,
Und Schreck verbreitet, rohe Lust zu bänd'gen!

Denn so verworren nun sind Recht' und Pflichten,
So wild geworden ist das Blut der Zeit,
So dreist verletzt die Obmacht Wort und Eid,
So strafbar ist betrogner Hoffnung Dichten;

So durcheinander in verfallnen Schranken
Treibt Meinung sich und Will' und halbe That,
So wuchernd durch die kaum entsproßne Saat
Zieht, Schlangen gleich, das Unkraut seine Ranken;

So kühn ward Furcht vor freier Geister Streben,
So furchtsam und mißtrauisch das Vertrau'n,
So grundzerstörend das geschäft'ge Bau'n,
So todt in allen Adern ist das Leben:

Daß, diesmal Sinn und Unsinn zu versöhnen,
Lebendig Wort umsonst die Luft bewegt.
Komm, kühner Mönch, wie man Dich hingelegt —
Als Leiche komm, und red' in Geistertönen!

Luther's Beispiel.

1817.

(Die Redaktion einer Zeitschrift hatte vorstehender Beschwörung Luthers eine Art von Abfertigung ertheilt, indem sie derselben als Motto die Worte aus Goethe's Prometheus voransetzte:

„Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;
Was zu geben sei, die wissen's droben.
Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen
Ist der Götter Werk. Die laßt gewähren."

Dies veranlaßte folgende Replik.)

Gern an den Himmel hängt die Welt der Schwache,
Er wünscht ein Haus, doch selbst nicht will er's bau'n.
Zu eigner Kraft erwerbet euch Vertraun,
Eu'r ist die That, die Hülf' ist Gottes Sache.

So dachte Luther und die Lüge fiel,
Nicht hoffen, handeln sollt ihr von ihm lernen;
Trost allenfalls, nicht Heil, träuft aus den Sternen,
Des Lebens Bahn hat auch ein irdisch Ziel.

Den Himmel stürmend sanken die Titanen,
Sie ahmt nicht nach; doch des Prometheus Hand
Hat kühn für euch dem Zevs das Feu'r entwandt,
Und daran will euch Luthers Beispiel mahnen.

Der Reichstag der Geldsorten.

Eine Fabel.

1818.

In eines Herrschers weiten Staaten
Gab's eine Revolution.
Das Volk, die Priester, die Soldaten
Erschienen vor dem goldnen Thron,
Und forderten, der König sollte
Nicht alles dürfen, was er wollte.

Wer läßt sich gern sein Recht beschneiden,
Zumal ein Recht aus Mutterleib?
Nicht dürfen thun, das ist schon leiden,
Und Willkühr ist ein Zeitvertreib.
D'rum sprach der König: Treue Degen,
Geduld! Wir werden's überlegen.

Da nun Soldat und Volk und Priester
Die stärksten Mächte sind im Staat;
So rief der König den Minister,
Und heischte von ihm guten Rath,
Wo eine vierte Macht zu finden,
Um jene drei zu überwinden.

Nach langem Hin- und Wiedersprechen
Fand sich nur eine noch: das Geld.
Dies für die Krone zu bestechen,
Ward der Minister angestellt,
Und er entbot des Geldes Stände
In seine vier geheimen Wände.

Da kamen die Repräsentanten:
Gold, Silber, Kupfer und Papier.
Er grüßte freundlich die Bekannten,
Und sprach: Eu'r Wohl betrifft es hier,
Denn an der Macht des Königs hanget,
Das Ansehn, das ihr selbst verlanget.

Durch ihn nur seyd ihr Geld geworden.
Ihr geltet, weil er es befahl,
Tragt seinen Namen, seinen Orden! —
Was, ohn' ihn, wär't ihr allzumal?
D'rum setzt — es ist blos euertwegen —
Dem Volksbegehren euch entgegen.

Was mich betrifft, sprach der Dukaten,
So trag ich zwar des Königs Bild;
Doch kann ich dessen auch entrathen,
Da's mein Gewicht ist, welches gilt.
Wie man den Staat constituire;
Ich bleibe Gold, und — ich regiere.

Ich, sprach der Silberthaler, gelte
Wohl etwas über meinen Werth;
Doch würde der, wenn man's bestellte,
Durch einen Kunstschmidt leicht vermehrt.
Die Staatsumschmelzung kann mir frommen,
Durch Bildsamkeit emporzukommen.

Uns, sprach der schmutz'ge Kupferdreier,
Uns achtet nur der Bettelmann.
Wird unsre Staatsverfassung freier,
So stellt man nützlicher uns an;
Wir werden auf dem Küchenbrete
Ein blank gescheuertes Geräthe.

Nein! unumschränkt bleib' unser König!
Rief laut der Tausendthalerschein;
Ich bin Papier, das ist nicht wenig,
Auf Gründe laß ich mich nicht ein,
Zerreißt mich, eh' ich mich ergebe,
Ich bleibe treu: Der Sultan lebe!

Der Staatsmann ging vergnügt von hinnen,
Und gab dem Herrscher den Bericht.
Der hört' ihn still, schien nachzusinnen,
Und sprach: Papier? das ehrt uns nicht;
Man thue, was das Geld begehrte,
Wir halten's mit dem innern Werthe.

Die Wäsche.

1821.

Einem lustigen Studenten
Wurde Wäsche jüngst gestohlen,
Die er eben, weiß gewaschen,
Von der Wäscherinn bekommen.

Er nicht wußte, was für Stücke
Der geleerte Korb enthalten,
Doch der Dieb hatt' unvorsichtig
Das Verzeichniß da gelassen,
Und so sandt' er das Verzeichniß,
Nett von Hannchens Hand geschrieben,
Unter der Rubrik: Gestohlen,
In den Zeitungen zu prangen.

Plötzlich ward er abgeholet
Zu dem Landrath Perobtusus,
Der die Zeitungen censirte,
Und der schalt ihn demagogisch.

Er, sich keiner Schuld bewußt,
Durfte frei die Stirn erheben,
Und verachten den Verdacht;
Doch der Landrath hatte Macht,
Den Studenten nicht zu trauen,
Die gern Staats-Luftschlösser bauen.
Darum frug er: Sind Sie nicht

Or:

Ordensglied geheimen Bundes?
„Nein.“ Weswegen tragen Sie
Symbola und Ordenszeichen.
„Wo?“ Auf ihrem nackten Leibe.
„Außer ein Paar Schlägernarben,
„Für die Landsmannschaft erworben,
„Ist da nichts von Ordenszeichen.“
Doch Sie haben eins getragen;
Denn wir haben den Beweis,
Daß man's Ihnen jüngst gestohlen,
Hier in diesem Manuscripte,
Das zur Zeitung Sie gesendet.

Der Student sieht das Verzeichniß,
Nett von Hannchens Hand geschrieben,
Und der Landrath deutet ernst
Auf die Zeil': „Ein Bundeshemde.“

Sieh, da platzt der Musenjünger,
Ob den Landrath es befremde,
Schier vor Lachen. „Bundeshemde?
„Hannchen hat geschickte Finger,
„Doch sie sind nicht orthographisch,
„Ich, obwohl nicht eben sclavisch,
„Denke doch nicht demagogisch,
„Und erkläre philologisch:
„Das geschriebne Bundeshemde
„Will ein buntes Hemd' bedeuten.

Das Kantische Moralprincip.

Epistel. *)

Im Narrenhaus der Welt, mein Lieber,
Bist Du, bin ich erzogen, wie geboren.
Was sind wir also? Narren und nichts drüber!
Der Weise lächelt ob des Thoren,
Und brüstet sich im Kranz des Licht's;
Er ist ein consequenter Thor, und weiter nichts.

Was dieser Eingang soll? Es ist ein Fehdebrief,
Den mein erzürnter Genius Dir sendet.
Die Laune, die er jüngst für Dich verschwendet,
Die sorglos aus der Feder lief,
Und sich nicht träumen ließ, sobald ein Them
Zu einer Predigt seyn zu müssen,
Zieh' heute gegen Dein hochbeiniges System
In's Feld mit einem Heer von Schlüssen.

Das hochgepriesene, moralische Princip:
Thu' nicht, was du nicht willst, daß man dir wieder thue —

*) Sie ist um die Zeit 1796 — 1800 an einen Freund geschrieben, der meinen jugendlichen Hang zur Verspottung fremder Thorheiten moralphilosophisch bekriegt hatte. In den Einfällen, womit ich damals meine fehlerhafte Neigung vertheidigte, wird hoffentlich niemand mein Glaubensbekenntniß suchen.

Bei meiner rechten Hand! und traun die ist mir lieb,
Ist der bequemste Polstersitz zur Ruhe
Für jede Sünde, die die Welt besuchet.

Ein Dieb ersteigt bei Sternenschein
Dein Haus, und öffnet still die fest verschloß'ne Truhe.
Dein Nachbar geht vorbei; verräth er ihn? O nein:
Thu' nicht, was du nicht willst, daß man dir wieder thue.
Um Deinen Torus schleicht ein Freund mit leisem Schuhe;
Die ganze Stadt bemerkt's, nur Du erfährst es nicht;
Warum? Der Tugend heil'ge Regel spricht:
Thu' nicht, wovon du willst, daß man es dir nicht thue.

Du träumst, es sey Moral, was Dir gebeut,
Der fremden Thorheit säuberlich zu schonen?
Glaub' mir, es ist die Aengstlichkeit,
Man werde Dich mit gleicher Münze lohnen.
Du willst die Richter um Dich her
Mit stummer Höflichkeit bestechen,
Du lobst in Andern D e i n e Schwächen,
Und präsentirst vor Dir Dein eigenes Gewehr.

Heißt das befolgt, was uns Terenz empfahl:
Des Nächsten Leben sich zum S p i e g e l machen?
Sind Flecken drauf, so r e i b t man ihn einmal,

Bloß, um sich selbst darinnen anzulachen.
Es wär' um die Gerechtigkeit gescheh'n,
Ließ Satyr ruhig fremde Narrheit schlafen;
Weil wir sie uns so willig überseh'n,
Befiehlt sie, daß wir uns in andern strafen.

Wie viel führt mit dem Egoismus eu'r System,
Ihr Moralisten, schon verlorne Kriege?
Papierne Lorber'n rühmen eure Siege,
Und ach, der Magen schlägt eu'r stärkstes Theorem.
Ich bin ein Mensch — ein Narr! Mehr ist hienieden
Vom Himmel mir nun einmal nicht beschieden.
Seit ich das weiß, leb' ich in tiefem Frieden
Mit Kant und der Moral.
Gern wär' ich wohl auf ihrer Höh';
Doch gern bekenn' ich auch, mir thut's zu weh,
Mir eurer Scheere Doppelstahl
Mich nach papiernem Muster zuzuschneiden.

Die Eigenlieb' ist Herrscherinn der Seelen,
Und die Vernunft muß sich bescheiden,
Mit Höflichkeit, nicht durch ein: Wir befehlen!
Die mächtige Monarchin zu belehren.
Sie läßt ihr nur das Lied von fremder Thorheit hören,
Und weiß, wenn sie vor ihr dieselbe mißt und wägt,
Schlau in der Königin den Zweifel zu entfalten,
Man könnte wohl die Krone, die sie trägt,

Von weitem auch für eine Kappe halten.
Die Herrscherinn erschrickt, und legt
Die Krone weg, und sieht nach Monden klar,
Daß, was sie trug, ein Schellenmützchen war.

So mit dem Sohne seines Herrn
Verfährt der kluge Mentor gern.
Er macht ihn über and're lachen;
Doch daß sie, wie er selbst, es machen,
Das übergeht er mit Bedacht.
Der Witz, ein Freund von Aehnlichkeiten,
Wird ihn schon selbst zu der Erkenntniß leiten,
Es sey sein Bild, das er belacht.

Werner's Vierundzwanzigster Februar.

I.

Anklage, nach Ansicht der Darstellung des Stückes auf der Privatbühne zu Weißenfels, am 24. Februar 1812.

Wie dort in blutig purpurrothen Gluthen
Erscheint des Schweifsterns grause Himmels-Wacht,
Und irren Lauf durch fremde Bahnen macht,
Daß aller Welt es bange will gemuthen,
Als nahten sich der Wasser finstre Fluthen,
Der Seuchen Heer, der Kriegeshorden Macht:
So malt Sanct Werner frevelnd, Nacht in Nacht,
Dreifachen Fluches Schreckensbild, Kuruthen.
Dank Euch, die Ihr in kräftig kühnem Spiel
Das finstre, tragische Gespenst bezwungen.
Doch (ob Euch schon die seltne That gelungen,
Daß wundersam die Hölle selbst gefiel)
Mag künftig Gott vor solchen Februaren
Die Bühne und die Christenheit bewahren.

Lange.

II.

Apologie.

Der Blumen Farbenpracht, der Sterne Flimmern,
Und was die Erde, was der Himmel beut,
Mag auf der Bühne wie im Leben schimmern,
Es mag den Sinn, der Kraterblitze scheut,
Ergötzen, und das weiche Herz bekümmern,
Das sich der Thränen süßen Schmerzes freut:
Doch um die Macht der Hölle dir zu zeigen,
Muß ihrem Schlund die Hölle selbst entsteigen.

Als spottend Kunz ein Schelmenlied gepfiffen,
Daß Vaters Wuth an blauen Lippen brach,
Als er des Todes Sense frech geschliffen:
Hat ihn des Abgrunds Fürst, der ewig wach
Des Raubes harrt, bei Einem Haar ergriffen.
Sein ist er nun, und über ihm die Rach',
Auf daß er in dem trägen Lauf der Jahre
Des Vaterfluches finstre Macht erfahre.

Vergebens ringet mit den stärkern Schlangen
Des starken Mannes angespannte Sehn';
Ihn haben sie, und Weib und Kind, umfangen,
In ihren Knoten muß er untergehn,
Weil sie dem Haupt der Furien entsprangen:
Laokoon läßt dich der Dichter sehn,
Bis sich von Sohnes Blut das Messer röthet,
Das Vater einst und Tochter hat getödtet.

Die Sens' ist nun, die gräuliche zerbrochen,
Der Unheilsklinge gelbe Schale sprang;
„Vergebung!“ hat der lezte Hauch gesprochen,
Der aus der Brust des Schwestermörders drang;
Die Schlangen sind zum Orcus heimgekrochen,
Erfüllung hat gelöst der Flüche Zwang:
Die Gnade streut herab des Trostes Saamen,
Und betend spricht des Mörders Lippe: Amen!

Nicht frevelnd malt die Kunst des Abgrunds Grauen;
Sie ruft dich her, auf ihres Spiegels Plan
Das Wort der Schrift lebendig anzuschauen
In dem, was Kunz am Schalttag*) hat gethan.

---

*) Nicht, wie Manche glauben, der 29ste, sondern der 24ste Februar ist der eigentliche Schalttag, wie aus jedem Schaltjahrs-Kalender (1812, 1816, 1820, 1824 u. f.) zu ersehen ist. Mit großer chronologischer Genauigkeit bestimmt der Dichter das Schaltjahr 1776 für den Vaterfluch, welcher den Kunz Kuruth traf, und das Schaltjahr 1804 für das Ende der Wirkung dieses Fluches. Zwischen beiden liegt ein voller Sonnencyklus von 28 Jahren, und auch die Hauptunglücksfälle, der Tochter Ermordung, des Sohnes Entweichung und der Schneesturz, fallen, wenn man genau nachrechnet, in die Schaltjahre 1780, 1784 und 1792. Ueberdies ist für die beiden Jahre, welche den Verlauf der Fabel begränzen, die Sonnenzirkelzahl 21, d. h. ein Product der bösen 7 und der heiligen 3. Warum das alles? — das ist ein Räthsel, welches die Mystiker, falls sie mathematische Chronologie verstehen, leicht auflösen wer-

Nicht das Gemeine will sie dir vertrauen;
Das Tiefste nur und Höchste zeigt sie an,
Und läßt im Spiel dich vor dem Satan beben,
Auf daß dein Herz zu Gott sich wend' im Leben.

---

den, ohne daß sie nöthig haben, meine Kritik dieses genialen Werkes in der Leipziger Lit. Zeit. von 1815 nachzulesen.

Das Kind an die Zuschauer.

Eröffnungsrede für Privatbühnen.

Ey sieh! der ganze Saal ist voll.
Viel Jungfraun seh' ich hier, und Frauen,
Und Herr'n, die alle hieher schauen,
Und warten, was da kommen soll.

Ich komme, ich, vor allen Dingen.
Ihr sprecht: „Ein Kind? Was kann das bringen?"
Just nur ein Kind kann euch erklären,
Was ihr hier sehen sollt, und hören.

Man will hier spielen. Was das ist —
Ich wette d'rauf, daß ihr's nicht wißt.

Zwar habt ihr manches auch erfunden,
Zu tödten eure müß'gen Stunden;
Doch eh' man's denkt, wird Ernst daraus:
Ihr sitzt, als wär't ihr angebunden,
Der Blick wird trüb', die Stirne kraus,
Ihr flucht auf König, Dam' und Daus,
Und von des Teufels Garn umwunden,
Verspielt ihr Geld und Feld und Haus.

Wir Kinder scherzen, wenn wir spielen;
Wir denken bloß in unsrem Sinn
Die Dinge, die wir brauchen, hin:
Wir fahren, reiten, laden, zielen

Und schießen ohne Flint' und Pferd;
Wir handeln ohne Geld und Waare,
Wir kochen ohne Feu'r und Herd,
Und liegen lachend auf der Bahre.

So kindlich ist das Spiel gemeint
Auf dieser Höh'. Nichts ist hier, was es scheint;
Doch alles scheint mehr, als es ist im Leben.
Dies Kunststück nennt man Schauspiel geben.

Wohl Beifall will der Schein erwerben;
Doch höflich bitt' ich: Klatschet nicht!
Es kann gar leicht den Spaß verderben,
Wenn man zu Ernst vom Spaße spricht,
Den Nutzen und den Schaden wäget,
Ein Halsgericht der Sitten heget,
Und — wie man so zu reden pfleget —
Am Baume säget, bis er bricht.

Befremdet's euch, daß solch ein Kind
So gut schon weiß, wie Menschen sind?
Nun es ist keine Wundergabe.
Auswendig weiß ich's; bin erfreut,
Wenn ihr inwendig anders seid,
Und machet, daß ich unrecht habe.

Der Mann an die Zuschauerinnen.

Eine Abschiedsrede.

Die Tempel, die der Mensch der Kunst errichtet,
Sie fallen, wie der Götter Tempel, hin,
Und aus den traurigen Ruinen flüchtet
Ihr Priester mit verstörtem Sinn.

Doch sie, die nicht von niedrer Erde stammet,
Fällt mit den Säulen ihrer Tempel nicht;
Auf unvergänglichem Altare flammet,
Gleich unvergänglich, ihres Opfers Licht.

Sie wohnt nicht da, wo sie das Auge schauet;
Sie wandelt nur, wo sie der Laie sieht.
Ein beßrer Tempel ist ihr aufgebauet
Von Götterhand: das menschliche Gemüth.

Ob auch ihr breternes Gerüste sinket;
Sie waltet in der Menschen Busen fort,
Und wenn die Gunst des Augenblickes winket,
Tritt sie heraus in Zeit und Ort.

Soll ich den Wink, dem sie gehorchet, nennen?
Wollt ihr den Ruf, des Augenblickes Gunst,
Der sie aus ihrer Freistatt locket, kennen? —
Der Friede bringt, der Krieg verscheucht die Kunst.

Doch nicht der Krieg, der durch die Länder
wüthet;
Den blut'gen Krieg der Schwerdter mein' ich nicht,
Und nicht den Frieden, den der Zwang gebietet,
Und kaum geschlossen, der Bezwungne bricht.

Der kleine Krieg der Blicke und der Zungen,
Die Tadelsucht, die Schein und Seyn vermengt,
Das Vorurtheil, das, ewig unbezwungen,
Der Wahrheit schwankende Gewalt bedrängt:

Der Krieg verscheucht die Kunst. Die Uranide
Enthüllt sich nur dem unbefangnen Freund.
Der Leidenschaften, der Gemüther Friede,
Das ist der Wink, der Ruf, dem sie erscheint.*)

---

*) Siehe vorstehende Eröffnungsrede des Kindes.

Der Abgang.

An meine Spielgenossen auf der Privatbühne zu Weißenfels.

1819.

Dreimal drei Jahr hat mich das Spiel erfreut,
Das auf den Bretern ich mit Euch getrieben,
Nicht alle seid Ihr nahe mir geblieben,
Doch noch an alle mahnt mich Dankbarkeit.

Das Leben ist so eng, und doch so leer!
Was wir ersehnen, will sich nicht begeben,
Was sich begiebt, ist nicht, wonach wir streben,
Das Wirkliche ist unser Werk nicht mehr.

Es ist's nicht mehr, ob wir's auch selbst vollbracht;
Es hat von unserm Wesen sich geschieden,
Oft stört sein Anblick unsern innern Frieden,
Wir möchten's unvollführet, ungedacht.

Des Bühnenspieles leichtgewob'ner Schein
Geht unter im Genusse des Vollbringens,
Die Lust liegt in der Hoffnung des Gelingens,
Eh' er uns mißfällt, hört er auf, zu seyn.

Und was sich in der Bretterwelt begiebt,
Es muß sich, weil es uns gefällt, begeben,
Gefällt uns, weil wir's schaffen, nicht erleben,
Und wie die Lust, wird hier der Schmerz geliebt.

Mit mir gewechselt habt Ihr solche Lust,
Mit Euch hab' ich geliebten Schmerz empfunden;
So sind wir durch ein magisch Band verbunden,
Nah oder fern, Ihr lebt in meiner Brust.

Ihr alle — alle! auch die Zwei im Grab!
Sind sie denn todt? Nein, sie sind abgegangen,
Die Rollen aus — die Farbe von den Wangen —
Des Menschen Loos! Er spielt und gehet ab.

Der Scald' und der Held.

Vorspiel zum dritten Akte des Trauerspiels König Yngurd.

(Es ist vorausgesetzt, daß der erste und zweite Akt den Abend vorher dargestellt worden sind. Gebirgsgegend, wie im zweiten Akte. Ein Greis in Scaldentracht, der bei'm Aufziehen des Vorhanges im Hintergrund sinnend über seiner Harfe lehnte, tritt vor, und spricht — oder spielt vielmehr — *) folgende monodramatische Scene.)

Wohl

*) „Spielt? Wie soll man das wohl spielen?" So würde der Schauspieler vom Handwerk fragen, wenn ihm diese Rolle aufgetragen würde, und nur der Schauspieler von der Kunst würde fühlen, daß sie eigentlich die schwerste im Stücke ist.

Der Scalde muß auftreten mit der Vorstellung, daß er nicht als Schauspieler dasteht, sondern eine Person des Stücks ist, so gut, wie der Choriphee in der Braut von Messina, obschon während der ersten beiden Stanzen der Zuschauer über den Character des Sprechers zweifelhaft bleiben muß: denn er spricht hier von der Bühne, vom Spiel, von der Theilung der Vorstellung, mit einem Worte, von wirklichen Dingen, wobei von keiner künstlerischen Täuschung des Hörers die Rede seyn kann, und die seiner Tracht nicht zu entsprechen scheinen. Hier muß der Vortrag kräftig austönend, aber die Ruhe, die Affektlosigkeit selbst seyn. Erst mit den Worten:

Dem Künftigen den Weg in's Herz zu bahnen,
Muß euch der Scald u. s. f.

tritt er aus dem wirklichen Leben auf das Gebiet der Phantasie, ich möchte sagen, er fängt an, den Autor des

Wohl ist es Brauch, daß, wie der Vorhang
steiget,
Der euren Blick vom Raum der Bühne schied,
Sich Wort und That im Wechselspiele zeiget,
Und rasch im Bild lebendig wird das Lied.
Doch was der Dichter innig hat verzweiget,
Daß es vereint bewege das Gemüth,
Die Zeit, die ihr der Bühne pflegt zu gönnen,
Gebot der Kunst, es in der Zeit zu trennen.

Wär es auch schon dem Bühnenspiel gelungen,
Euch zu gewinnen für das Heldenspiel;

---

des Stücks zu repräsentiren, der den Inhalt der ersten zwei Akte in Stanzen wiederholt. Hier geht die Recitation in Declamation über, nämlich in diejenige, womit Balladen oder Romanzen vorgetragen werden. Hier muß Miene und Stimme Antheil (Affekt) zeigen; aber nicht den eines Mithandelnden, sondern den eines seinen Stoff lebendig mit empfindenden Erzählers. Aus diesem zweiten Character geht er mit der letzten Strophe in den dritten über; hier wird er völlig mitspielende Person. Er steht auf Norwegs Grund und Boden, er hört den Schall der Kriegeshörner, er nimmt lebendigen Antheil an der gegenwärtigen Situation des Yngurd, und verläßt den Schauplatz, als ob er gienge, dessen Schicksal zu theilen. Nur auf dieser Bahn ist der Zweck erreichbar, den Zuschauer unvermerkt aus dem wirklichen Leben wieder in die Stimmung des Stückes zu versetzen, ungefähr als hätt' er eben die ersten Akte gesehen. Aber dies erfordert, daß der Scalde sich vollkommen hinein versetze, und das lehrt das Handwerk nicht. — Zum Glück bleibt der König Yngurd auf der deutschen Bühne um so sicherer ungetheilt; als er an den meisten Orten ungespielt bleibt.

Zerstreuend ist das Leben eingedrungen,
Seit auf das Bild die Hülle niederfiel.
Verbleicht in euch sind die Erinnerungen,
Fern fühlt die Kunst sich wiederum vom Ziel.

(Mit vermehrter Würde der Stellung, einen Schritt weiter hervortretend.)

Dem Künftigen den Weg in's Herz zu bahnen,
Muß euch der Scald' an das Vergangne mahnen.

Yngurd von Lessö, für den Pflug geboren,
Focht ritterlich in König Ottfrieds Heer,
Und ward von ihm zum Eidam auserkohren.
Den Scepter einst zu führen, wie den Speer,
Hat er dem König, wie dem Reich, geschworen.
Drob zürnt der Fürst der Dänen über'm Meer,
Der Norwegs Thron von Ottfried denkt zu erben:
Er zieht das Schwert, ihn fechtend zu erwerben.

Ottfried und Yngurd siegen. Doch die Schöne
Brunhildens rührt des grauen Helden Sinn;
Und für den Frieden giebt der schlaue Däne
Der Tochter Hand dem Norderkönig hin.
Was kümmert ihn geheimer Liebe Thräne? —
Graf Egloff sieht das Schiff vom Strande fliehn,
Das die Geliebte trägt: — im treuen Herzen
Kühlt ihm sein Schwert die wilde Glut der Schmerzen.

Unglückliche! Wirst du im Kampf bestehen?
Kannst du in Ottfrieds Felsburg, sonder Qual,
Die Glücklichen, Irma und Yngurd, sehen,
Die Vaters Wunsch vermählt, und eigne Wahl?
Weh dir, Verwaiste, auf des Thrones Höhen!
Des Greises Lieb' ist ein erloschner Strahl. —
Doch fasse Muth! Du trägst zu besserm Loose,
Zu Mutterlust, den Keim im jungen Schoose.

Auch Irma fühlt so süße Last. — Von beiden,
Wer giebt den Erben dem Normannenthron'? —
Eh sich's enthüllet, ist dem Erdenleiden
Des Königs Ottfried Heldengeist entflohn.
Yngurd ergreift, bis es sich mag entscheiden,
Des Reiches Zügel, hoffend einen Sohn. —
Ein Mägdlein wird ihm. Braunhild, heimgeflüchtet,
Gebiert den Sohn, der Yngurds Recht vernichtet.

„Bastard" schilt ihn des Nordervolkes Stimme;
Für Ottfrieds Nachkind flammt des Dänen Schwert:
Und sechzehn Jahr, mit selten ruh'ndem Grimme,
Hat schon der Krieg um Oscars Recht gewährt.
Ihn lüstet's nicht, daß er den Thron erklimme,
Ihn, der nur Lieb' und Scaldenruhm begehrt.
Doch gegen Schmach sich blutig Recht zu schaffen,
Greift Ottfrieds Wittwe nochmals zu den Waffen.

Ihr Bruder, Alf, der jetzt in Danland waltet,
Mit seinem Kanzler, hat ein Netz gewebt,
Das eng und enger sich um Yngurd faltet,
Der starken Arm's es zu zerreißen strebt. —
Ihr kennt den Volkssinn, der so leicht sich spaltet,
Wie hoch der Ruhm auch seinen Helden hebt;
Und wie die Dänen an das Ufer steigen,
Macht Oscar's Nam' ihm tausend Herzen eigen.

(Kurze Pause.)

Ist's nöthig, daß ich Asla's Traum euch male,
Der von dem Kind die Jungfrau feindlich schied? —
Ein junger Ritter, in dem Kleid von Stahle,
Der, wider Yngurd, auf den Wahlplatz zieht!
Sie fleht: „Dem Fremden Sieg!" — Mit Einem Male
Liegt er zerschmettert, und — der König flieht! —
So flieht, das Haar vom Sturme wild gehoben,
Ein Mörder, dem die Rache folgt von oben.

Muß ich euch mahnen an die Nacht voll Schrecken,
Wo Ottfrieds Sarg der Strahl des Blitzes brach,
Als gält es, einen Zeugen zu erwecken
Dem Kronenrecht, das lang in Zweifel lag? —
(Mit immer lebendiger werdender Theilnahme an der erzählten Handlung.)

Zum Strande führt Held Yngurd seine Recken;
Ein rother Himmel kündet blut'gen Tag.
Doch, redlich mit dem Feind sich zu versöhnen,
Erscheint er selbst im Lager Alfs, des Dänen.

Das Erbrecht bietet er Brunhildens Sohne;
Dem König Alf — der zarten Asla Hand.
Der Däne wankt. Für Oscar's künft'ge Krone
Scheint Yngurd's Tochter sichres Unterpfand.
Der Kanzler räth, daß man des Blutes schone,
Norweg vermählend mit dem Dänenland. —
Doch Braunhild will — mit Scham nur kann sie's nennen —
Von Irma soll sich König Yngurd trennen!

Da färben Lieb' und Zorn des Helden Wangen:
Um diesen Preiß kauft er den Frieden nicht.
Vor welchem Feind hat seine Brust zu bangen,
So lang' er nicht mit sich den Frieden bricht? —
Alf steht bestürzt, nachdem er weggegangen:
Es dringt in's Herz, wenn König Yngurd spricht.
Doch Braunhild ruft, mit wuthentflammtem Sinne:
„Stoßt in die Hörner, daß der Kampf beginne!"

(Man hört aus der Ferne den Schall der Schlachthörner. Der Scalde fährt leicht zusammen und horcht.)

Hört ihr sie fern von Felsen wiedertönen? —
Weit überlegen ist des Dänen Heer:

Doch seinen Geist leiht Yngurd Norwegs Söhnen,
Wer mit ihm ist, der scheut den Tod nicht mehr.

(Begeistert.)

Fort in die Schlacht! Mir spannen sich die Sehnen,
Als hätt' ich Kraft zu schwingen Schwert und Speer.
Recht oder nicht; der Ausgang mag es melden,
Den Scalden zieht es ewig hin zum Helden!

(Er geht ab. Der Vorhang fällt rasch. Im Orchester hebt die kriegerische Musik an, wie sie am Schlusse des zweiten Aktes vorgeschrieben ist.)

Der Dichter an die Gründlinge des Schauspielhauses.

Ich weiß wohl, was ihr wollt, und wollt' euch leicht entzücken,
Wenn nur, was ich nicht mag, mir einmal wollte glücken.
Ich leider muß zuerst mein Schauspiel schaun, im Geist,
Und diesen eckelt an, was ihr mit Wonne speist.
Drum fragt hinfort nicht mehr nach meiner Muse Gaben;
Was nützt euch ein Poet? Breiköche müß't ihr haben.

Das Bestehende.

Für das Bestehende wollt ihr ewig im Kampfe vereint stehn?
Ritter, da muß ich gestehn, daß ich nur halb euch versteh'.
Weil ihr, wie stätische Pferd', auf dem, was bestehet, bestehet,
Darum, je fester ihr steht, tiefer nur sinket der Stand.

Das Beste.

Die Herren.

Glücklich machet, o Volk, dich nur das Bestehende, welches
Wir zu erhalten uns müh'n; göttlich verehre das Wort!

Das Volk.

Herren, mir gnügt von dem Worte die vordere Hälfte: das Beste,
Sinnlos dünkt mich der Rest, laßt ihn verfallen, ihr Herr'n.

Die Lumpe.

Kritikus.

Gestehen zwar muß Recensent,
Der junge Dichter hat Talent;
Allein es zeigt der Vorbericht,
Bescheiden — leider! — ist er nicht.

Meister.

Jeder möge so verkünden,
Was ihm heute recht gelang!
Das ist erst das rechte Zünden,
Daß entbrenne der Gesang.
Keinen Druckser hier zu leiden,
Sey ein ewiges Mandat!
Nur die Lumpe sind bescheiden,
Brave freuen sich der That.

Leser.

Mich dünkt, der Recensent hat Recht.
Das: „Ich bin Ihr ergebner Knecht,"
Ist mir das Liebst' an jedem Brief;
Wer jung zumal, der bück' sich tief.

Belesener.

Nein, recht ist, was der Meister spricht,
('s ist Meister Göth', im Trinkgedicht) *)

---

*) S. Werke B. I. S. 145.

Doch sagt er noch nicht alles dort;
Wer's kann und Lust hat, setz' ihn fort!

Derber.

Nur die Lumpe sind bescheiden,
Brave freuen sich der That.
Ihr Gefühl nicht zu beneiden,
Ist des Selbstgefühls Mandat.
„Bückt euch vor mir, stolze Kegel!"
Welch' Verlangen! dumm und plump.
Solch' ein Krittler — ist's kein Flegel,
Nun, so ist's gewiß ein Lump.

Wir.

Leser.

Du sprichst, als wärst du ihrer Viele,
Sag' an, was ist's, das dich vermehrt?
Bei'm griech'schen Chor war's umgekehrt,
Ich, sprach die Meng' im Kraftgefühle.

Recensent.

Mein Leser, wenn ich recensire,
Was bin ich, bist du nicht dabei?
Und du und ich, macht mehr als zwei,
Dafern' ich richtig calculire.

Leser.

Sprichst du für uns mit, gut; doch wie
Ist's Wir zu nehmen bei Gezänken,
Und wenn wir eben anders denken?

Recensent.

Als Wir? Ei was, das sollt' ihr nie!

Die kritischen Genie's.

„'s ist kein Genie, kein wahrer Dichter,
Zuviel Verstand! 's ist kein Genie."
So, Dichter, — denkst du mehr, als sie —
So schrei'n die hochstudierten Richter.
Oh dichtet ihr! ihr habt Genie.

Stolz.

„Bescheidenheit!“ so schrei't ihr gleich
Ihn an bey jedem neuen Werke.
Ihr merkt, der Aar schweb' über euch,
Und fürchtet, daß er's endlich merke.

Bescheidenheit.

Schwellet der Stolz dich auf, daß dir Beifall die Menge gejauchzet;
Oh, dann schau dich nur um, siehe mit wem du ihn theilst!

Journalistikum.

Colporteur.

Kaufet Blätter! Da sind wilde,
Oder wenn ihr wollt, auch zahme;
Jene beißen, die sind milde,
Taugt das Blatt nicht, gilt der Name.

Pedant.

Gieb, was gründlich ist und nützlich,
Ob ich auch darüber schliefe,
Mag das Licht nicht stechend, blitzlich,
Drum gieb zahme, breite, tiefe.

Weltmann.

Wildpret ist mir auf dem Tische
Lieber als die zahmen Thiere;
Also gieb! man liest der Wische
Jede Stunde zwei, drei, viere.

Schadenfroh.

Richtig! Witz her! bitter, giftig,
Seitenhiebe, Rückenstöße!
Ob die Gründe schal, ob triftig,
Einerley! gieb malitiöse.

Plebs.

Ich bin gern, wo's Püffe regnet,
Wo sie wie Besoffne toben,
Und der Krug dem Kopf begegnet;
Gieb mir von den wilden, groben.

Poet.

Mir gieb milde, guter Träger!
Fünf ist doch beinah gerade.
Bin gemüthlich, bin kein Schläger,
Und hoff' auch auf Gottes Gnade.

Schauspieler.

Alles Plunder! nichts zu lesen,
Außer den Beurtheilungen:
Wie ich göttlich bin gewesen,
Und die andern dumme Jungen.

Zahme Xenie.

Unseeliges Autoren=Loos!
Ein kritischer Schlagbaum sperrt jeglichen Steg.
Aber sei du nur an Ruhm' erst recht groß,
So läufst du bequem darunter hinweg.

Höflich.

Autoren.

Für den allerstärksten Magen
Stößt der Koch den Pfeffer klein;
Tadel können wir vertragen,
Aber höflich muß er seyn.

Nachtwächter.

Hört, ihr Herren, laßt euch sagen:
Eure Wage wägt zu fein,
Keiner gilt hier für geschlagen,
Der so klug ist, nicht zu schrein.

Die Musik.

Vor der Sprache steht die Kunst,
Die das Herz durch Töne rühret,
Ohne daß der Kopf es spüret,
Billig bei der Welt in Gunst:

Denn am Kopfweh der Gedanken
Fühlet sich die Menschheit kranken,
Von dem Denken kommt das Schwanken,
Kommt das Schweifen aus den Schranken,
Und die Sprache führt zum Zanken.

Im Gefühl nur lebt das Schöne,
Unartikulirte Töne
(Ob sie der Verstand verhöhne)
Machen, daß der Mensch sich sehne,
Ohne daß er weiß, nach was;
Und sich doch, die Wimper naß
Von der süßgesalznen Thräne,
Freudig und zufrieden wähne.

Girret, wie die Tauben girren;
Solche Liebe kann nicht irren.
Singet, wie die Finken singen,
Schlagt, wie Nachtigallen schlagen;
Das wird nimmer Haß euch bringen,

Niemand wird euch drob verklagen;
Wenn nur kein Gedanke drin,
So verschwinden alle Plagen,
Und der Geist versinkt im Sinn.

Doch dem Sinn wächst nun Gefieder,
Und dem Thier' unmittelbar
Wird die Gottheit offenbar.
Zu dem Menschen nicht hernieder
Sinkt der Himmel; doch durch Lieder,
Wenn nur kein Gedanke drin,
Wird der Ahndungsschwangre Sinn
Halb und halb zum Geiste wieder,
Und die Kindlein, die nur fühlen,
Dürfen in dem Himmel spielen.

Drum mit Recht preis't Ludwig Tieck
Deine Zauberei, Musik! *)

---

*) Im zweiten Theile seiner Gedichte, Dresden 1821, Gedichte über Musik. Obige Verse wurden besonders durch die Stelle veranlaßt, wo Tieck zum Lobe der Musik singt:

Wenn die Ankerstricke brechen,
Denen du so sehr vertraust,
Oft dein Glück so sicher schaust,
Zornig nun die Wogen sprechen, —
O so laß das Schiff den Wogen,
Mast und Segel untergehn,
Laß die Winde zornig wehn,
Bleibe dir nur selbst gewogen,
Von den Tönen fortgezogen,
Wirst du schön're Lande sehn!

Sprache hat dich nur betrogen,
Der Gedanke dich belogen,
Bleibe hier am Ufer stehn.

Die beschwichtigende Kraft, welche die Musik bewährt in den Stürmen des Lebens, der menschlichen Leidenschaften, stell' ich nicht in Abrede; aber der vorherrschende Geschmack des Zeitalters für diese schöne Kunst, welche mehr den Sinnen schmeichelt, als den Geist vergnügt, scheint mir eines von den Zeichen der geistlosen und gedankenleeren Kunstepoche zu seyn, in welcher wir stehen.

Göthisch und Göthlich.

1821.

Zwei Schulen hangen Einem Meister an,
Und folgen ihm in allem, was ästhetisch.
Die ein' ist brav, und werth des Titels: göthisch,
Ihr Sinnbild ist ein silberweißer Schwan;
Nicht alles zwar ist gut, was sie gethan,
Doch ihr Bestreben dünkt uns nicht befehdlich.

Allein die andre langeweilt uns tödtlich;
Sie stolpert auf des Meisters ebner Bahn,
Hängt an sein Schiff den wasserlecken Kahn,
Und diese, billig, nennt der Satyr: göthlich.

Den Unterschied erklärt die Farbenlehre:
Denn grünlich nennen wir, was grün gern wäre,
Und was in's Rothe spielt, das heißet röthlich.

Schlittschuhläuferlied.

Laßt auf dem Eis uns gleiten durch das Leben,
Stets heiter, stets vergnügt!
Geliebte, komm, ich will Beweis dir geben,
Wer gleitet, fällt nicht, nein, er siegt.
Das Morgenroth erwart' ich auf dem Eise,
Du, Frost, du würzest mir das Mahl,
Die Nacht trifft oft mich noch im lust'gen Kreise —
Im lust'gen Kreis' auf Schuh'n von Stahl.

Der Eine bringt sich unter's Gras durch Saufen,
Der Andre liebt sich früh zum Greis.
Ich zieh' es vor, auf ebner Bahn zu laufen,
Und liebend streichl' ich dich, mein Eis!
Mein Himmel du, und ich der Blitz, der falbe,
Der durch dich hinschnellt, gleich dem Aal.
Hier lach' ich höhnisch dein, windschnelle Schwalbe —
Windschnelle Schwalb' auf Schuh'n von Stahl.

Ich bin nicht im gelobten Land geboren,
Mag auch nicht hin, ich bin kein Jud!
Lappländer möcht' ich seyn! Ringsum gefroren
Zu Glas die Welt, das wärmt mein Blut.
Was kümmert's mich, ob dort die Frucht der Rebe
Gigantisch wachs' und kolossal,
So lang' ich auf dem Eis hier leb' und schwebe —
Hier leb' und schweb' auf Schuh'n von Stahl?

Wohl möcht' ich machen eine weite Reise,
Und Städte, Sitten, Menschen schaun;
llein zu Land gibt's Stöß' im harten Gleise,
Und Sturm erfüllt die See mit Graun.
Warum gefrierst du nicht von Strand zu Strande,
Beweglich Meer? Ich lief einmal
Nach Washington und dem Golkonderlande —
Golkonderland' auf Schuh'n von Stahl.

Wär ich nur Zevs! vor meinem Hauch erstarrte,
Was Wasser heißt; im Mutterleib
Wüchs' an den Sohlen schon der Stahl, der harte,
Zum Eislauf euch, Kind, Mann und Weib!
Das rettete des festen Landes Sache,
Und endete des Handels Qual:
Denn fallen dann säh' ich Brittanniens Flagge —
Brittanniens Flagg' auf Schuh'n von Stahl.

Le patineur.*)

patinant passons la vie,
jours joyeux, toujours contens!
oi, ma bonne et belle amie,
'ous plairai en patinant.
les patins j'attends l'aurore,
froid tel est le don divin;
'ent la nuit me trouve encore —
Ile trouve encore à mes patins.

Nicht Uebersetzung des voranstehenden deutschen Liedes, sondern vielmehr dessen Original. Es entstand im Winter 1807, wo ich auf der Eisbahn fast täglich in der Gesellschaft französischen Militärs mich befand, welche zum Theil meine Schüler in der nordischen Kunst des Eislaufs waren. Daher am Schlusse die Anspielung auf den damaligen Streit über Englands Blokadesystem. Ich bildete das kleine Liedchen einem oft gehörten Trinkliede nach, von welchem mir nur Anfang und Schluß der ersten Strophe im Gedächtniß geblieben sind:

A boire je passe ma vie,
Toujours joyeux, toujours content,
— — — — — —
— — — — — —
Souvent la nuit me trouve encore —
Me trouve encore au cabaret.

Wie viel auch immer die eigensinnige französische Kritik daran auszusetzen haben würde; so mag es doch die deutsche wohl passiren lassen, da ich es hier bloß zur Vergleichung des ersten und zweiten Gusses einer und derselben Gedankenreihe darbiete.

Tel se perd à force de boire,
Tel s'abyme à force d'aimer;
Je n'aime que toi ma glissoire,
Je me plais à te caresser.
Là, en volant à tire — d'aile
Je me ris de l'amour, du vin,
Je me moque de l'hirondelle —
De l'hirondelle à mes patins.

Dieu ne m'a pas fait regnicole
Du pays de promission.
N'étant pas Juif, je m'en console,
J'aimerais mieux être Lapon.
Qu'importe que du ciel la grace
Mûrisse là de gros raisins,
Tant que j'effleure ici la glace —
Jci la glace à mes patins?

Je voudrais faire un long voyage
Pour voir des lieux, des moeurs, des gens.
Par terre c'est le cahotage
Que je crains, et par mer le vent.
Que ne se gèle toute l'onde?
J'irais voir les Américains
Et les peuples de la Golconde —
De la Golconde à mes patins.

Du monde si j'étais le maître,
Mon souffle gèlerait les mers;
Et homme, femme, enfant à naître,
Auraient les pieds garnis de fers.
Il ne serait donc plus de guerre,
Des blocus je verrais la fin
Et le trépas de l'Angleterre —
De l'Angleterre à mes patins.

Lied einer freiwilligen Bürgergarde.

1809.

Alle.

Hört ihr die Trommel wirbelnd schallen?
Hört ihr den kriegerischen Tanz?
Seht ihr die Fahn' im Winde wallen?
Seht ihr der Bayonnette Glanz?
Gleichfarbig schreitet unsre Reihe,
Ein Bild der Eintracht, ruhig fort;
Verbunden durch die Fahnenweihe,
Verbrüdert durch ein deutsches Wort.

Kein Spiel ruft uns in Reih' und Glieder,
Kein Spiel führt uns dem Lager zu:
Den Feind bekämpfen unsre Brüder;
Wir wachen für der Heimath Ruh.
Dem unbewaffneten Gesetze
Leihn wir den Arm im Sturm der Zeit,
Daß es der Frevel nicht verletze,
Der Frevel, der nur Waffen scheut.

Die Unteroffiziere und Schützen.

Hoch leben die, die uns befehlen!
Die, einig, uns mit Einem Geist

Zu E i n e s Willens Kraft beseelen!
Fluch dem, der diesen Bund zerreißt!
Ihr, Bürger, schlossen unsre Ahnen,
Unsterblich in der Schützen Fest':
Umgebet eurer Väter Fahnen,
Verderben dem, der sie verläßt!

Die Offiziere.

Hoch leben, die der Regel Bande
Sich selbst freiwillig angelegt!
Die — eins im Sinn, wie im Gewande —
Ihr Geist durch unser Wort bewegt!
Der Sclave mag die Fessel scheuen;
Der freie Mann liebt Maaß und Plan.
Wir sind umgeben von Getreuen,
Wir führen unsre Brüder an.

Alle.

Hoch lebe, wer auf deutschem Grunde
Im Gleichgewicht der Ordnung steht!
Wer auf dem weiten Erdenrunde,
Treu dem Gesetz, durchs Leben geht!
Er lebe bis zu jenem Tage,
Wo allen Völkern F r i e d e lacht,
Und Krieg zur fabelhaften Sage,
Zum Spiele Waffenübung macht.

Ernste Trinksprüche.

1809.

1. Nach der Schlacht.

Preist den Siegestag, ihr Brüder,
Kränzt mit Lorbeer den Pokal;
Lebend sehen wir uns wieder,
Lebend, nach des Todes Mahl.
Trinkt! Dem Vaterlande gebe
Ew'gen Frieden unser Sieg!
Wer dem Tod getrotzt, der lebe,
Selbst im Heere, das uns wich!

Wie? Von euren Augenliedern
Fallen Thränen in den Wein?
Gelten sie den todten Brüdern?
Trocknet sie, und schenket ein!
Todt? Ihr irret euch, sie leben,
Sie wie wir, und wir durch sie:
Denn ihr Tod hat Sieg gegeben,
Und die Sieger sterben nie.

2. Beim Abgange eines Mitglieds aus einem Unterhaltungs-Club.

Die Zirkel der Geselligkeit sind nicht
Ein leeres Spiel des schlaffen Müssigganges,

Der nur die Zeit zu tödten sucht: sie sind
Das Miniaturgemälde einer Welt,
Wie sie die Phantasie des Weisen träumet.
Vergebens strebt Moralgebot und Recht,
Zum Lauf nach einem Ziel die Menschheit zu vereinen.
Was beid' im Großen nicht vermögen, schafft
Der Zauberstab der Lust im Kleinen. In
Des bürgerlichen Lebens Wirbel wird
Der Menschen Thun oft eitel Krieg und Lügen;
Stets wahr und einig sind sie im Vergnügen.
Der ist kein guter Mensch, der, wo die Lust
Im Taumelkreise seine Brüder dreht,
Nicht besser ist, als auf dem Markt des Lebens.
Drum ist der Freude Kreis die beßre Welt,
Wo Friede herrschet in Gemüth und That;
Und muß sich einer trennen von dem Bunde,
So dürfen Thränen an den Wimpern hangen,
Als wär ein Beßrer aus der Welt gegangen.
Den Becher faßt, ihn auf sein Wohl zu leeren!
Es perlt der Wein, und Perlen sind ja Zähren.

Vergleichungsstufen.

Schön ist der Lenz, wenn er das Blatt entfaltet,
Und die belaubten Aeste breiter streckt,
Wenn er mit Blüthen Baum und Gras bedeckt,
Und Wies' und Feld zum Garten umgestaltet.

Doch schöner ist er, wenn er Rosen spaltet,
Worin des Lebens rege Flamme leckt,
Wenn er der Jungfrau süße Sehnsucht weckt,
Und purpurroth auf ihren Wangen waltet.

Den dritten Grad, den schönsten Lenz zu finden,
Wo Schön und Schöner liebend sich verbinden,
Mußt du mit mir leis durch den Zaun dich winden,
Wenn Hannchen Vaters Lieblingsblumen pfleget,
Ermüdet dann sich auf den Rasen leget,
Und Maienglöckchen sanft ihr Hauch beweget.

Das Gewitter.

„Kraus rollet sich der Horizont zusammen,
Die Sonn' erlischt, der Wind empört den Staub,
Und ängstlich flüchten unter schützend Laub
Die Sänger, die in blauen Lüften schwammen;
Gleich Pfeilen, wirft der öffne Himmel Flammen,
Es zürnt der Donner, für den Beter taub,
Die Wolke strömt — Weh uns! Der Fluten Raub
Sind alle, die aus Noah's Arche stammen!"
Was ist dir Rosa? Blick' auf Wald und Flur,
Es schmücket sich zum Brautfest die Natur:
Die Donnerwolken sind der Erde Locken,
Worin der Blitze Demantfeuer flammt,
Die junge Saat ihr Kleid von weichem Samint,
Ihr Beben Lust: und du bist so erschrocken?

Der Reiter.

Aus einem unvollendeten Lustspiele.

1817.

Erste Scene.

(Vorzimmer in einem Gasthofe. Herr v. Schwarz. Jack.)

Schwarz.

Recht! das ist Nummer acht; ich wohn' in Nummer sieben,
Hier kann ich mich bequem in die Person verlieben.
Jack!

Jack.

Herr von Schwarz?

Schwarz.

Du bist ein Esel.

Jack (sich corrigirend).

Herr von Weiß.

Schwarz.

Wie lange lernst du dran, daß ich hier anders heiß',
Als ich getauft bin?

Jack.

Thu's mich stündlich überhören!
Wenn nur die Namen sich nicht gar zu ähnlich wären!

Schwarz.

Narr! Aehnlich? Schwarz und Weiß? Was ist verschiedner?

Jack.

Ei
Wenn man im Dunkeln steht, ist beides einerlei.
Sie heißen Herr von Schwarz, hier soll ich Weiß Sie nennen;
Wenn ich das merken soll, muß ich die Ursach kennen.

Schwarz.

So meinst du's? Du hast recht, du sollst sie wissen.

Jack.

Nun?

Schwarz.

Ich bin hierher gereist, und hab' hier nichts zu thun.

Jack.

Die Ursach paßt recht gut, jedoch bloß zu der Reise,
Ich seh' noch nicht, warum —

Schwarz.

Warum ich Weiß hier heiße?
So heißt mein Oheim.

Jack.

Ist er es vom Vater her;
So reicht die Ursach aus, dann heißen Sie, wie er.

Schwarz.

Nein, von der Mutter, doch das thut hier nichts
zur Sache;
Es kommt bloß darauf an, daß ich ihm Ehre mache.

Jack.

Das werden Sie. Doch wie?

Schwarz.

Ich will vergnügt hier seyn,
Will seines Reichthums mich, und seines Ansehn's
freu'n.

Jack.

Der Plan ist wohl erdacht, und wird gewiß gelingen,
Wenn Sie so gleich sich sehn, als Ihre Namen klingen.

Schwarz.

Sein Nam' ist hier bekannt, ihn sah die Haupt-
stadt nie.

Jack.

Ich weiß genug: Sie sind von Weiß, wir borgen.

Schwarz.

Wie?
Was denkst du von mir, Schuft? Ich fremdes Geld
verwichsen?
Mein Beutel ist gespickt mit selbst verdienten Füchsen,
Die will ich hier verthun auf seinen Namen.

Jack.

Schön!
Doch sollte das nicht auch auf Ihren eignen gehn?

Schwarz.

Nein, das macht Aufsehn, das wird meiner Frau
geschrieben.

Jack.

Sie haben eine Frau?

Schwarz.

Versteht sich.

Jack.

Sie verlieben,
Seitdem Sie mich in Köln vom Miethbüreau ver-
schrieben,
Sich ja von Ort zu Ort in jedem Nachtquartier.

Schwarz.

Was thut das? Ich bin auch darum hauptsächlich hier.

Jack.

Aha! Sie decken Schwarz mit Weiß; ich bin im
Klaren.
Sie sind jung, Frau von Schwarz vermuthlich schon
bei Jahren —

Schwarz.

Schatz, das verstehst du nicht. Jung, schön ist
meine Frau;
Allein der Himmel selbst, wär' er beständig blau,
Ermüdete zuletzt. Will einmal frei mich fühlen;
Die Lieb' ist dort mein Ernst, hier will ich damit
spielen.

Ja

Auf fremden Namen, das ist klug, bei meiner Treu;
Man setzt sich selber und verliert doch nie dabei
en Einsatz. Aber wenn man's nun dem Oheim
schriebe?

Schwarz.

Narr, was denn? daß er selbst die oder jene liebe?
Er ist ja hier in mir.

Jack.

Ja; doch wer weiß? vielleicht
Kennt jemand seine Frau, und der wird's angezeigt.

Schwarz.

Bah! Er ist ledig.

Jack.

Schön! Da läßt sich von ihm erben,
Er kann nichts Bess'res thun, der alte Herr, als
sterben.

Schwarz.

Alt? Narr, was red'st du? Er ist jünger noch,
als ich.

Jack.

Der Onkel?

Schwarz.

Ja, zwei Jahr.

Jack.

Das ist doch wunderlich.

Schwarz.

Warum? Mein Großpapa von mütterlicher Seite
Hatt' eine erste Frau; sie starb, er nahm die zweite,
Und zeugte meinen Ohm, als meine Mutter mich
Bereits zur Welt gebracht.

Jack.

So? Nun begreift es sich.
Allein wenn jemand fragt, wo Sie zu Haus sind?

Schwarz.

Merke:
In Braunschweig wohnt der Ohm, besitzet Hüttenwerke
Im Harz, und Güter, drei bis vier.

Jack.

Das macht er klug.
Sein Taufnam'?

Schwarz.

Leopold. Weißt du nun bald genug?

Jack.

Ja, und nun können Sie auf mein Gedächtniß bauen,
Denn um so treuer ist's, je mehr Sie ihm vertrauen.

Schwarz.

Jetzt geh', es knistert hier wie Weibertritt.

Jack.

Ich soll —?

Schwarz.

Du sollst dich packen, Schatz, ich hab' den Kopf jetzt voll.
(Jack ab.)

Gewiß die Zofe!

Zweite Sceue.

(Florette kommt aus dem Seitenzimmer, und geht nach der Hauptthür.)

Schwarz.

He! Wohin des Weges, Kindchen?

Florette.

Spazieren, Männchen.

Schwarz (frappirt).

Hm! Du hast ein spitzig Mündchen.

Florette.

Du hast ein breites, das mir mißfällt.

Schwarz (bei Seite).

Ei verflucht! —
Du bist — Sie sind — naiv, Mamsell.

Florette.

Ja, man versucht
Bald dies, bald das, mein Herr, die Dreistigkeit zu zähmen.

Schwarz.

Sie werden hoffentlich den Scherz nicht übel nehmen.
Ich hielt Sie für — (er stockt).

Florette.

Für wen?

Schwarz.

Für eine Dienerin.

Florette.

Ich bin die Ihrige.

Schwarz.

Ich glaubte, daß da d'rinn'
Die gnäd'ge Frau von — ja wie heißt sie doch?

Florette.

Der Name
Ist das Unwichtigste an einer schönen Dame.

Schwarz.

Sie haben recht, darum auch fragt' ich nicht darnach,
Als ich sie gestern in der großen Loge sprach.
Sie kam doch wohl nach Haus?

Florette.

O ja.

Schwarz.

Der Zufall wollte,
Daß ich im weißen Schwan ihr Nachbar werden sollte.

Florette.

Da wohnt sie nicht, mein Herr, sie wohnt im schwarzen Bär.

Schwarz (auf die Thür deutend).

Nicht hier?

Florette.

Hier allerdings.

Schwarz.

Ist das der Schwan nicht?

Florette (auf die entgegengesetzte Thür deutend).

Der
Ist dort.

Schwarz.

Wie das?

Florette.

Der Wirth, dem es im Herzen grollte,
Daß er den Wirth zum Schwan zum Nachbar haben sollte,
Kauft' ihm den Gasthof ab, und schlug zum Bär den Schwan.
Ein Thier nur sollt' es seyn, drum ließ er jene Thüren
Dort durch die Scheidewand vom Bär zum Schwane führen.
Die Namen hätt' er gern, die Schilder auch vereint,
Doch die Justiz ließ ihn das Ding so weit nicht treiben.
Wenn sie's nicht selbst vermengt, so will sie, wie es scheint,
Daß überall schwarz schwarz und weiß stets weiß soll bleiben.

Schwarz.

Schwarz oder weiß, all' eins! wir sind doch Nachbarn so.

Florette.

Viel Ehre für — (sie verbeugt sich).

Schwarz.

Für wen?

Florette.

Für meine Herrschaft.

Schwarz.

O,

Für mich, für mich, mein Kind. Ist sie vermählt?

Florette.

Ja.

Schwarz.

So?

Der Herr Gemahl mit hier?

Florette.

Natürlich.

Schwarz.

Möcht' ihn kennen.

Florette.

Ich glaube nicht, daß Sie dabei an Muth gewönnen.

Schwarz.

Warum nicht?

Florette.

Er ist jung.

Schwarz.

In meinen Jahren?

Florette.

Nein,

Viel jünger.

Schwarz.

Sehn Sie doch!

Florette.

Und hübscher obendrein.

Schwarz.

Ei sehn Sie — sehn Sie doch! (auf die Stirn deutend)

Und hier?

Florette.

Verstand wie einer:

Er dichtet, tanzet, singt und besser zeichnet Keiner.

Schwarz.

Auch guter Reiter wohl?

Florette.

Ich sah' ihn nie zu Pferd.

Schwarz.

Schad', wenn er das nicht kann, so ist er wenig werth.
Nur Muth und Stärke rührt die zarte Brust der Frauen,
Und wie der Ephen sich empor am Felsen rankt,
So schlingt ihr weicher Arm sich gern um Riesenleiber —
Inzwischen seyn Sie schön für die Notiz bedankt.

(Er geht ab in sein Zimmer.)

Theater-Lexikon.

Vorerinnerung.

Daß es mit dem Titel „Lexikon" nicht ernstlich gemeint sei, wird der Leser schon dem ersten Artikel ansehen. Die beiden lexikographischen Cardinaltugenden, Gedrängtheit und Vollständigkeit, sind hier nicht zu suchen, und zum Nachschlagen empfehl' ich das Wörterbuch keineswegs.

Abbitte.

Wenn ein Schauspieler das Publikum beleidiget hat, so schafft sich dieses gewöhnlich selbst Recht, indem es ihn, mag er auch noch so trefflich spielen, auspocht und auspfeift, oder gleich bei seinem Erscheinen einen solchen Lärm erhebt, daß er nicht zum Worte kommen kann. Hierauf erscheint der verlegene Director, und fragt nach drei tiefen Verbeugungen, was das hochzuverehrende Publikum begehre? „Abbitte!" brüllen die Bierbässe des Parterre; „Abbitte!" kreischen die Diskantstimmen des Stadtgymnasiums nach, und wenn der Beleidiger sie geleistet hat, so wird er diesen Abend applaudirt, mag er auch noch so jämmerlich spielen. Nicht immer ist es das Publikum, welches in diesem Intermezzo die glänzende Rolle spielt.

Ein Theater-Unternehmer hatte das Unglück, einen halben Winter hindurch fast immer bei leerem Hause zu spielen. Gastrollen, musikalische Quodlibets, Damen in Beinkleidern, Turniere, Vehmgerichte, Schlachten, Carolus Magnus, Pachter Feldkümmel, Rochus Pumpernickel und Schill in Krähwinkel — alles wurde vergebens aufgeboten,

den lauen Kunstsinn der spekulirenden Gewürzkrämer und der trinklustigen Studenten zu erwärmen. Wechselgläubiger drohten dem Direktor, er war der Verzweiflung nahe, als ihn ein reisender Freund besuchte, den er gut und sicher engagirt glaubte, und der ihm erzählte, daß er seine Anstellung habe verlassen müssen, weil das Publikum einige satyrische Impromtu's übel genommen, und auf Abbitte gedrungen habe. „Abbitte," rief der Direktor, indem er vom Stuhl auffuhr, und rasch durch die Stube schritt, „Abbitte? das hat mir mein guter Geist zugeflüstert; ich bin gerettet, ich will Abbitte thun." Haben Sie, frug der Angekommene, haben Sie denn das Publikum auch beleidiget? „Nein, aber ich will es beleidigen, sie sollen kommen, daß die Bänke brechen, daß das Haus wie eine überfüllte Blase zerspringt!" — Die Rechnung trog nicht. Er fing an, auf das Publikum von der Bühne herab zu sticheln, einer erzählte es dem andern, das Schauspiel wurde täglich mehr besucht, man ereiferte sich, man zischte, trommelte und pfiff, wenn er auftrat. Er ließ etwas von Kabale in die Zeitungen setzen, und der Zettel kündigte die Mitschuldigen an, worin er den Wirth zum schwarzen Bären spielte. Abends gab es ein volles Haus; aber er war krank, es wurde ein ander Stück gegeben. Die Ungeduld, der Durst nach

Ra=

Rache wuchs dadurch in der Stadt. Endlich trat er auf, man pfiff; er spielte ärgerlich, erbost; als er in der vierten Scene des dritten Akts den Stock ergriffen hatte, womit er den Sessel ausklopfen muß, rannte er bis an die Lampen und schrie:

Tret einer mir zu nah, ich schlag ihn lederweich!

Die ganze Wuth des Wirths über Alcests Gevatterbrief sprudelte er über die Zuschauer her, die sich nicht gleich fassen konnten, riß dann den Sessel in die Mitte, kreischte:

Ha, staubig Publikum, an dir will ich mich laben,

und prügelte die hohen Anwesenden in effigie aus. Natürlich machte ein rasender Lärm dem Stück' ein Ende, die Polizei forderte den Direktor vor sich, er mußte geloben, Abbitte zu thun, und leistete sie — bei überfülltem Hause. An demselben Abend aber fing der angekommene Freund, den er inzwischen engagirt hatte, das einträgliche Spiel von vorn an, nach ihm ein dritter und vierter; ehe zwei Monat vergingen, waren alle Gläubiger bezahlt, und nach einigen Jahren setzte sich der Erdirektor mit einem hübschen Kapitälchen zur Ruhe.

Der Mann lebt noch in derselben Stadt. Der Sessel aus dem schwarzen Bären, den er bei dem Verkauf des Inventarium sich reservirt hatte, steht in seiner Stube. Das Publikum hat Kunstsinn

und Geschmack, und er behauptet, daß er ihm beides eingeprügelt habe.

Abgänge.

Schauspieler und Schauspielerinnen geben sehr viel auf Rollen, welche viele Abgänge haben, zumal brillante Abgänge, denen eine wirksame Rede oder eine frappirende Handlung unmittelbar vorhergeht, und eben darum ein lauter Beifall nachschallt. Bisweilen treiben sie diese Vorliebe so weit, daß sie Abgänge fingiren; nach einer wirksamen Rede z. B., mit welcher der Dichter sie hätte können abgehen lassen, wenn er sie nicht weiter brauchte, thun sie, als wollten sie fort, und wenn geklatscht worden ist, kehren sie um. Mit süßem Genuß spielen sie gewisse kleine Stücke, welche eigends dazu gemacht, und so zu sagen aus lauter Abgängen zusammengesetzt sind.

„Ohne Schmeichelei," sagte ein Kenner zu einem herkulisch gebauten Schauspieler, „Sie haben eine Gestalt, um den Prometheus nach Vater Aeschylos darzustellen." Oh, zu gütig! — Sagen Sie mir doch, um Vergebung, hat man das Stück nicht in Uebersetzung? „O ja, sehr gut, von Stoll-

berg, und mit Kupfern nach Flaxmann." Sehn Sie doch an! Hat die Rolle gute Abgänge? Der Kenner lächelte: „Weder gute noch schlechte." Hm, sie lassen sich vielleicht anbringen? „Schwerlich, denn Prometheus wird, wie Sie wissen, im Anfange des Stücks an einen Felsen geschmiedet, und muß da aushalten bis zum Ende." Der Schauspieler hatte nach dieser Scene einen sehr schlechten Abgang.

Achtung.

Mein Theaterwörterbuch wäre nicht einen Kreuzer werth, wenn die Schauspieler gerade dasjenige nicht darin fänden, was sie am längsten und vergeblichsten suchen: die Achtung. Zwar scheint es, als ob ein Wörterbuch nicht im Stande sey, ihnen die Sache zu verschaffen; aber so viel getraue ich mir zu behaupten, daß der Mangel an Achtung des Schauspielerstandes seinen Grund in einem Gebrechen der deutschen Sprache hat, und daß es ganz anders um die Sache stehen würde, wenn wir für die Bühnenleute zwei Wörter hätten, welche Handwerk und Kunst so richtig unterschieden, als z. B. die Wörter: Musiker und Musikant. Zwar nennt man die herumziehenden

Theatergesellschaften häufig Komödianten, um sie von den Schauspielern stehender Bühnen zu unterscheiden; aber damit ist wenig gethan, so lange nicht der Staat die Komödianten eben so, wie die Musikanten, zünftig, macht. Wenn ich in Deutschland Gesetze zu geben hätte; so würde ich herumziehende Theater nur unter der Bedingung zulassen, daß der Direktor Meister, und die übrigen Glieder Gesellen oder Lehrlinge wären, aufgedungen, losgesprochen, gewandert und zum Meister gemacht, wie es bei andern Zünften üblich und Rechtens ist. Alle stehenden Bühnen hingegen, gleichviel, ob ein Privatmann oder eine Gemeinheit oder der Staat selbst sie unterhielte, würde ich für zunftfrei, dagegen aber für kunstpflichtig erklären, dergestalt und also, daß die Staatsgewalt befugt seyn müßte, sie zünftig zu machen, sobald sich offenbarte, daß sie die Kunst nicht mehr kunstmäßig, sondern handwerksmäßig betrieben. Wenn unter der Herrschaft dieses Gesetzes noch zunftfreie Bühnen übrig blieben; so bin ich gewiß, daß ihre Mitglieder über Mangel an Achtung ihres Standes nicht zu klagen haben würden. Das Beste bei der Sache würde aber seyn, daß damit auch zugleich den zünftigen Bühnenleuten geholfen wäre; denn wer es nicht bis zum Künstler zu bringen vermöchte, der

könnte doch wenigstens Meister werden, und hätte dann seinen Titel und seinen Rang im Staate, so gut wie der Minister. Wo einmal Meisterrecht ist, da pflegt der Haufe nach Meisterschaft weiter nicht zu fragen.

Kann ich inzwischen keine Gesetze geben; so kann ich doch mit einigen Rathschlägen dienen.

Der erste geht die Direktionen an: Bringt keine Schofelwaare, sondern Kunstwerke zur Aufführung. Der zweite betrifft die Schauspieler: Tragt den Trieb nach Bewunderung, den ihr auf der Bühne braucht, nicht auf das Leben in der bürgerlichen Gesellschaft über. Den dritten sag' ich den Schauspielerinnen ins Ohr: Wollt' ihr Achtung; so angelt nicht nach — Liebe. Ein Mehreres s. unter: Kassenstück, Orthographie und Ankleidezimmer.

Agnition.

Erkennungs- oder Entdeckungsscene, Auftritt, in welchem die handelnden Personen von den, ihnen bis dahin verborgenen Umständen, welche ihr Glück oder Unglück bestimmen, Kenntniß erlangen. Die Agnition ist nach Aristoteles in der Tragödie ein so wichtiger Theil, daß die Poetik desselben ein eignes Kapitel (XVI. nach Hermanns Abtheilung)

enthält, welches von den verschiedenen Mitteln handelt, sie herbeizuführen. Sie ist jedoch nicht unbedingt nothwendig. Aristoteles nennt die Fabel einer Tragödie einfach, wenn die Veränderung des Glückszustandes ohne unerwarteten Zufall und ohne Agnition erfolgt; verwebt aber, wenn sie durch eines von beiden oder durch beides zugleich bewirkt wird. (X, 2, 5.) Die Wirkung dieses tragischen Hebels beruht auf der Ueberraschung, doch nicht sowohl auf Ueberraschung des Zuschauers, als vielmehr auf dem Antheil, welchen er vermöge des Mitgefühls an dem Zustande der überraschten Personen des Stückes nimmt. Dieser Antheil mindert sich oder verschwindet, wenn er selbst in den Zustand eines ganz unvorbereitet Ueberraschten versetzt wird, und eine solche Behandlung der Agnition macht sie daher in den meisten Fällen zum falschen Theatercoup.

Aubri de Montdidier.

Ein französischer Ritter zur Zeit König Carls V., welcher der Sage nach im J. 1371 von einem Kriegsgefährten, Richard de Macaire, meuchlings getödtet und der Mord dadurch entdeckt wurde, daß der Hund des Erschlagenen sich stets feindseelig gegen

den Mörder betrug. Der König zwang Macaire, mit dem anklägerischen Hunde seine Sache ordalienmäßig auszufechten, und der Mörder unterlag. Diese Anecdote ist neuerlich für die Bühne zu einem Drama verarbeitet worden, welches unter dem Titel: der Hund des Aubri, oder der Wald bei Bondy, durch Anlockung des Pöbels die Kassen gefüllt, und das deutsche Theater den beißendsten Satyren bloß gestellt hat. Der Grund von dem einen wie von dem andern liegt darinnen, daß der Hund, meist ein dressirter Pudel, als Acteur auftrat, beklatscht, herausgerufen und überhaupt als Schauspieler behandelt wurde. Er erschien, soviel Deutschland betrifft, zuerst in Wien auf den Nebentheatern, indem die Hoftheater ihn ausschlossen von der Theilnahme am Künstlerruhme. Aber im September 1806 betrat er die königl. Bühne zu Berlin, deren Beispiele bald auch die großherzogliche zu Weimar folgte. Letztgedachter Umstand hatte die für die deutsche Theatergeschichte merkwürdige Folge, daß Goethe die Leitung dieser Bühne niederlegte, noch ehe der Hund zur Action kam, worauf die Tagesblätter die Verse aus Schillers Gedicht an Goethe:

> „Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
> Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen,"

in dieser Parodie anwendeten:

Dem Hundestall soll nie die Bühne gleichen,
Und kommt der Pudel; muß der Dichter weichen.

Seit dieser Zeit hat, soviel wir wissen, kein Hoftheater weiter ihn zugelassen, und nur Privatunternehmer haben sich eine unwürdige Spekulation erlaubt, von welcher die Satyre laut behauptete, daß sie den Anfang einer æra canina für die Zeitrechnung unsrer Bühne begründen würde. (S. Nationaltheater.)

Aussprache.

In einer französischen Mittelstadt sah ich ein Trauerspiel aufführen — welches kann ich in der That nicht sagen, da sie einander alle so ähnlich sehen — und hörte von dem Helden des Stücks den Vers:

Il m'a fallu servir de hérault à sa gloire,
vollkommen richtig und so sprechen, daß von hérault das t mit dem folgenden Selbstlauter deutlich vernommen wurde (de hérau-t-à sa gloire). Kaum war dieses t-à heraus, so schnitt eine durchdringende Pfeife durch das Haus. Qu'est-ce que c'est? fragte der Schauspieler kurzab, und hielt inne. Parlez, sagte der Nachbar zu dem Pfeifer; dieser trat vor an das Orchester und behauptete, es hätte

gesprochen werden müssen: de hero-s-à sa gloire (héros). Monsieur se trompe, erwiederte der Held, und nahm dem Einbläser das Buch, il n'est pas question du héros qui acquiért la gloire, mais de celui qui la propage. C'est cela! sagten einige Umstehende, und der Pfeifer trat zurück. Als der Schauspieler von der Zurückgabe des Buches sich aufrichtete, sandte er seinem Tadler das Argument noch nach: Il y alloit de la gloire de l'auteur qu'un „sasa" dans le vers auroit ternie. Cela suffit, sagte jener, continuez! und die Sache ging ihren Gang.

So wunderlich diese Episode in einem Trauerspiel sich ausnahm; so kann ich doch nicht läugnen, daß mir der doppelte Beweis von Achtung für die Muttersprache sehr wohl gefiel, und ich nahm mir vor, meinen Landsleuten die Sache zur Nachahmung zu empfehlen, sobald ich wieder über den Rhein zurück seyn würde.

Ich muß jedoch das deutsche Parterre bitten, die Nachahmung mutatis mutandis zu beginnen. Es geht in Deutschland durchaus nicht an, daß bei jedem einzelnen Sprachschnitzer, der über die Bühne geht, gepfiffen werde. Man würde sodann oft vor Pfeifen das ganze Stück nicht hören. Aber im Ganzen und im Großen kann recht füglich unsrer lieben Muttersprache Justiz administrirt

werden, sowohl gegen den Schauspieler, als gegen den Dichter.

Was die Aussprache insbesondere anbetrifft; so sollten eigene Buchstabirschulen errichtet werden, in welchen die Schauspieler sich abgewöhnen müßten, der Päcker und einbacken, der Tegen und der Deller, Jott und Kott, Kelt und Gäld, heren, steren und öhren, ippig, Wistling, Kiche, ibermorgen, vül Gefihl und dergleichen Dinge mehr zu sagen. Daraus könnte freylich im Anfang eine gewisse Affectation, ein gewisses Hyperhochdeutsch entstehen; aber nicht zu gedenken, daß dieses sich bald wiederum verlieren würde, weil es den Mund in unbequeme Falten legt; so muß ich doch auch bekennen, daß mir eine deütsche Treüe lieber ist, als eine deitsche Treie, und Mäuse lieber als Meise (Mäuse); ja ich will lieber einen die Trepfe hinunter fallen, als die Töppe zerschlagen hören.

Wenn ich mich übrigens noch entschließen sollte, diesen Wörterbuchsartikel den Dresdner Mittheilungen *) mitzutheilen; so werde ich schließlich an die Worte erinnern, die in Schillers Flüssen die Elbe spricht:

*) Eine längst eingegangene, theaterkritische Zeitschrift.

All ihr andern, ihr sprecht nur ein Kauderwelsch — Unter den Flüssen
Deutschlands rede nur ich, und auch in Meissen nur, deutsch.

Backenbart.

Die Mode, Backenbärte zu tragen, hat der Kunst eine empfindliche Wunde geschlagen. Die Schauspieler trennen sich lieber von jeder Hoffnung zu täuschen, als von dieser bärenhaften Zierde der menschlichen Wange, und wo ein Mann von altem Schrot und Korn zu spielen ist, stellen sie einen Sapeur dar, welcher eine Beutelperücke aufgesetzt hat. Selbst Apoll tritt in der mythologischen Oper mit haarumsäumten Unterkiefern auf. Dem Publikum ist zu rathen, daß es in solchen Fällen die Backenbärte auspfeife, und den Direktionen, daß sie in die Contracte setzen lassen: Herr N. N. verspricht, auf jedesmaliges Erfordern sich den Backenbart abscheeren zu lassen.

Bellen.

Man benennt mit diesem Kunstausdrucke eine Art der Deklamation, welche die Worte im Flusse der Rede nicht wohltönend und künstlich mit ein-

ander verbindet, sondern sie einzeln ausstößt, meist mit gleicher Betonung, und dadurch ganz die schöne Harmonie aufhebt, welche aus dem rhythmischen Forttönen der Rede entsteht. Der vergleichende Name ist nicht ganz übel gewählt. Wie wenig erfreulich, wie ermüdend, wie kunsttödtend eine solche Monotonie sey, liegt in der Natur der Sache. Es kann zwar Momente geben, wo einzeln herausgestoßene, gleichgehaltene Worte von hoher Bedeutung seyn müssen, aber nur Momente sind es; ein ganzes Spiel auf diese Art zu zerstückeln, ist bestimmt fehlerhaft. Und doch ist es jungen Künstlern, besonders Darstellern von Heldenfiguren, leicht, in eine solche üble Angewohnheit zu verfallen, und oft ist ein gutes Streben der Grund zu einem solchen Verderben. Der junge Künstler wünscht nämlich jedem seiner Worte eine eindringende Betonung zu geben, sie lieber der Verständlichkeit halber herauszuheben, als fallen zu lassen, zu zeigen, daß er jedes wäge und bedenke, und keins schuldig bleiben wolle. Er kennt die weise, aber freilich, wie alle Haushaltungskunst, von jungen Leuten schwer zu erwerbende Oekonomie noch nicht, welche mit der Betonung, wenn sie zweckmäßig und künstlerisch seyn soll, getrieben werden muß, und indem er gleichen Werth auf alle Worte legt, und folglich im Tone nur unbedeutend abwechseln kann,

verfällt er, ohne es selbst zu wissen, in jenen Fehler, der seine Deklamation zu einem fortgesetzten Staccato macht.

Die beste Kur dagegen ist das sorgsamfleißige Auftreten in dem leichten gereimten Lustspiel, das von mehrern Dichtern mit Glück bearbeitet worden ist. Hier, wo der Cothurn durchaus abgelegt werden muß, wenn nicht die höchste Karrikatur erscheinen soll, dennoch aber der Rhythmus gewisse Schranken giebt, jedes Gemeine verbannt, und diese Gattung dadurch wieder dem höhern Drama nähert, muß der Künstler nothwendig aus jenen schroffen Betonungen heraustreten, die Natur tritt ihm näher, und wenn er Sinn für Kunst hat, wird ihm von selbst die Wahrheit einleuchten, daß man recht viel Ausdruck in eine Rede legen kann, ohne jedes einzelne Wort mit Heftigkeit hervorzustoßen.

Bei Seite.

Die dramatischen Schriftsteller nehmen es nicht immer genau mit dem wichtigen Unterschiede zwischen **bei Seite** und **vor sich**. Jenes bezeichnet eine Art Vertraulichkeit des Spielers mit dem Zuschauer hinter dem Rücken des Mitspielenden;

dieses hingegen ein Selbstgespräch ohne Alleinseyn, wobei der Sprechende das Daseyn der Zuschauer ignorirt. Ein ähnlicher Unterschied findet in Hinsicht der Monologen statt. Der berühmte im Hamlet ist ein Selbstgespräch; die erste Scene in den Phönizierinnen des Euripides ist eine Rede an die Zuschauer, denn unmöglich kann Jokasta zu sich selbst sagen:

> Jokasta heiß' ich — also nannte mich
> Mein Vater — und mein Ehgemahl war Lajus.

Der Schauspieler kann sehr leicht wissen, welche von beiden Arten des Vortrags er zu wählen hat. Das bei Seite hebt gewöhnlich die Täuschung auf, indem es den Zuschauer daran erinnert, daß er im Theater ist. Wo der Dichter das nicht gewollt haben kann, da ist auch jene Art nicht anwendbar.

Das vor sich ist übrigens das Schwerere, zumal in Fällen, wo dem Zuschauer das volle Gesicht zugekehrt und das Auge gewiesen werden muß. Es gelingt in diesem Falle selten, wenn der Künstler nicht ganz in der Rolle, wenn er nicht im Zustande der Selbsttäuschung ist; denn nur da, wo wir ganz und ausschließlich mit unseren eignen Vorstellungen beschäftiget sind, erhält das Auge denjenigen Ausdruck von Unempfänglichkeit, welcher nöthig ist, wenn der Zuschauer nicht glauben soll,

daß er angesehen werde. Viele helfen sich dabei mit dem Aufschlagen der Augen gen Himmel; andere ziehen mit einem seltsamen Blinzeln die unteren Augenlieder herauf, als ob die Lampen sie blendeten. Beides ist — Nothbehelf.

Bock.

Der Bock heißt im Griechischen τράγος (sprich Tragos) und dieser griechische Bock hat alle griechisch-deutschen Lexikographen, die mir bis jetzt zu Gesichte gekommen sind, zu dem Bocke verleitet, das Wort Tragödie vom Bock abzuleiten. Nach ihnen soll es zusammengesetzt seyn aus τράγος und ᾠδή, und soll soviel heißen, als Bocksgesang: denn — sagen die Lexikographen — ursprünglich waren die Tragödien lyrische Gedichte, die zur Ehre des Bachus bei'm Feste der Weinlese abgesungen wurden, und weil man bei dieser Gelegenheit dem Bachus einen Bock opferte, oder auch, weil der beste Sänger einen Bock zum Lohne erhielt, wurden diese Gedichte Bocksgesänge genannt. Die Bocksnatur dieser Ableitung ist klar; die Griechen hätten eitel Böotier seyn müssen, wenn sie diesen lächerlichen Namen, gesetzt sogar, daß er auf die eben bemerkte Weise aufgekommen wäre, dem Trauer-

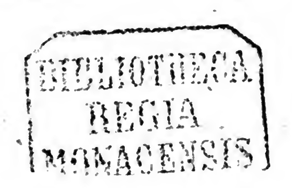
spiel' auch dann noch hätten beilegen wollen, als es bereits durch Aeschylus, Sophokles und Euripides ausgebildet, von Aristoteles zum Hauptgegenstande einer philosophischen Schrift gemacht, und überhaupt als die höchste Gattung der Dichtwerke anerkannt worden war. Auch hat schon längst Adelung in seinem grammatikalisch-kritischen Wörterbuche den lexikographischen Bock erlegt, und — mit dem Tübingischen Literatur-Blatte (1823. No. 58. S. 232.) zu reden — ihm das Fell abgezogen, indem er nachgewiesen, daß τραγος im Griechischen auch traurig hieß, und daß der schwedische Gram (Träge) sowohl als die deutsche Trägheit (im Niedersächsischen ursprünglich Traurigkeit) damit verwandt sind. Als ich inzwischen im Jahre 1819 für die fünfte Ausgabe des Leipziger Conversations-Lexikons den Artikel Tragödie schreiben wollte, um weiland Herrn Friedrich Arnold Brockhaus, ruhmredigen Andenkens, gefällig zu seyn (wofür er mich bald darauf durch ein Pasquill — noch im Anhange zu der nämlichen Ausgabe — belohnte); las ich zuvor den langen Artikel Schauspiel in der vierten Auflage durch, den ein Herr N. P. verfaßt hatte, und siehe, da fand ich den von Adelung erlegten Bock ausgestopft wieder, und für ein lebendiges Thier ausgegeben. Was war nun da zu thun? Ohne

Be-

Berührung der Etymologie konnte mein Conversationsartikel nicht bleiben, das war eben so klar, als der fragliche Bock. Sollt' ich aber die richtige, die von Adelung, berühren; so gerieth meine Tragödie mit des Herrn N. P. Schauspiel' in Conflict, und damals hatten die beiden Artikel „Müllner" mich noch nicht belehrt, daß das Leipziger Conversations-Lexikon kein Bedenken tragen dürfte, sich selbst zu widersprechen. Ueberdies war die Adelung'sche Ableitung gründlich, aber trocken; die gemeine (der Bock) war zwar — wie Adelung ausdrücklich gesagt — albern, aber spaßhaft für den Wortwitz günstig, für die Conversation wie gemacht. Da entschloß ich mich denn, nicht nur den Bock beizubehalten, sondern auch ihn an die Spitze meines Artikels zu stellen (hier in meinem Wörterbuche hab' ich ihn wieder weggelassen) und sogar ihn zu dem Scherze zu benutzen, daß mancher dramatische Schriftsteller, indem er das Traurige mit dem Tragischen verwechselte, statt eines Trauerspiels einen Bock gemacht habe.

Aber wehe dem Lexikographen, der um des literarischen Conversations-Tons willen vom Pfade der gelehrten Gründlichkeit abweicht! Man höre, wie es mir ergieng!

Im Jahre 1823 fällt es einem Mitarbeiter an der Wiener Moden-Zeitschrift ein, über die Satyre



zu schreiben, und beyläufig copirt er den alten, ausgestopften und von mir gleichsam frisch angestrichenen Bock aus dem Conversations-Lexikon. Dieser Bock stößt einen gelehrten Leser der gedachten Modenzeitung, welcher beiläufig Mitarbeiter an dem von mir redigirten Tübingischen Literaturblatt' ist; und der geht (am oben angez. Orte des Lit. Blattes) dem Bocke gleichsam mit dem Stocke zu Leibe, indem er sagt: „Dieser Bock ist ein Conversationsbock, das heißt, einer von den unzähligen Böcken der Unwissenheit, welchen das wohlfeile Conversations-Lexikon, dieses Magazin der populären, deutschen Halb- und After-Weisheit, selbst unter den Gelehrten fortgepflanzt hat.“ Er wiederholt wörtlich, er unterstützt Adelungs Meinung, und ich — ich, der ich den ausgestopften Bock selbst frisch angestrichen habe — muß seine Diatribe selb-selber im Literaturblatte drucken lassen.

Was war nun zu thun? Hätt' ich die ganze Bocksgeschichte in einer Anmerkung erzählen wollen; Herr Brockhaus seeliger, der damals noch lebte und prozessirte, hätte mich criminaliter verklagt, als Pasquillanten seines Lexikons. Ich bemerkte daher nur kürzlich, der Bock sei opinio communis gewesen, und ein Conversations-Lexikon könne, in der Etymologie zumal, auf die gelehrten Abweichungen von der gemeinen Meinung sich nicht ein-

lassen. Damit zog ich mich übel und bös aus der Schlinge. Jetzt aber, wo ich von dem seeligen Buchhändler weder Pasquillklagen, noch Pasquille mehr zu fürchten habe — jetzt will ich mein Unrecht eingestehen in diesem eigenen Artikel meines eigenen Wörterbuches, und feierlich erklären, daß ich das löbliche Conversations-Publikum, wenn nicht belogen, doch in der Unwahrheit geflissentlich bestärkt, und bei'm Frisch-Anstreichen des ausgestopften Bockes mich überdies höchst ungeschickt benommen habe.

Ich hätte nämlich das alte, unterwaschene Fundament der Etymologie meiner lexikographischen Vorgänger, welches von dem Bachusopfer und von dem Rhapsodenhonorare hergenommen war, durch einen neuen Fund und Grund ersetzen, ich hätte die Meinung in Conversation setzen sollen, daß die Griechen darum die Tragödien Bocksgedichte genannt, weil sie bei deren Anhörung zu weinen pflegen, daß sie der Bock stieß.

B o s.

Alle Deutsche, welche Latein verstehen, wissen, daß bos auf Deutsch der Ochse heißt. Von Pferden und Eseln ist es zur Gnüge bekannt, daß sie auf dem Theater Zutritt haben. Ja, was den Esel betrifft, so ist er unter allen Thieren wahrscheinlich

eines der ersten, welche die Bühne der modernen Welt beschritten haben, da er bei dem Einzug unsers Herrn in Jerusalem eine Rolle hat, und da es bekanntlich die Darstellung der heiligen Geschichte war, aus welcher unser ganzes, jetzt zuweilen etwas unheiliges Theaterwesen sich entwickelte, auch der Hund hat neuerlich, wie aus dem Morgenblatte 1815. No. 261. S. 1044 zu ersehen ist, zu Wien im Hund des Aubri de Mont Didier es bis zu einer Hauptrolle gebracht. Aber der Ochse ist auf den Brettern nicht gelitten, wie also kömmt er, und zwar mit seinem lateinischen Namen, in mein Theaterwörterbuch? Virgil, Maria Stuart und ein Kunstrichter bringen ihn hinein. Die Geschichte ist die:

Schillers Maria wurde aufgeführt, der Kunstrichter R., mein guter Freund, war im Theater, und ich wartete seiner am Ausgange, um einen Abendspaziergang mit ihm zu machen. Nach langem Harren erscholl das vielstimmige Bravo! in dem Hause, und R. war der erste, der heraustrat. Wer nun weiß, wie die erwähnte Tragödie bei Schiller schließt, der wird es begreiflich finden, warum ich ihn mit der Frage empfing: Nun, ist Lord Lester endlich fort zu Schiff nach Frankreich? Dagegen werden viele die Antwort unverständlich finden, die er mir gab: „den Henker auch! Nichts

zu Schiff; procumbit humi bos!" Er hatte vorher gar bös ausgesehen; aber so wie er den berühmten Halbvers Virgils citirt hatte, fing er an zu lachen, und setzte hinzu: „Bos, bos, bos!" das ist das rechte Wort, es soll Kunstwort werden, ich gebe Ihnen mein Wort darauf." Ich fürchtete Arges für den Akteur, der den Lester gespielt hatte, und suchte ihn durch die Bemerkung zu entschuldigen, daß der gewandeteste Künstler es nicht immer vermeiden könne, am Schlusse der zehnten Scene ein wenig derb zu Boden zu fallen, da er es, der folgenden Verwandlung wegen, im Hintergrunde thun müsse, wo er keinen Stuhl zur Hand habe, um daran nieder zu sinken. „Wie?" sagte er, „haben Sie den Gräuel hier noch nicht gesehen? Man verwandelt gar nicht — procumbit humi bos, damit ist hier das ganze Stück aus. Elisabeth kommt gar nicht wieder zum Vorschein, und wüßte man's nicht aus der Geschichte, hier erführe man nicht einmal gewiß, ob Maria wirklich enthauptet ist." Man hat also, erwiederte ich gelassen, die letzten vier Scenen gestrichen? Nun, sie sind allerdings von keinem sonderlichen Effekt weiter, da Mariens Tod poetisch ausgemacht ist, sobald Lester niedersinkt. Ey du mein Himmel, wie kam ich mit dieser Erwiederung an! Ich mußte über den Theatereffekt und über das

Streichen eine Strafpredigt hören, die ich keinem Menschen wieder erzählen mag. Es wurde mir sonnenklar bewiesen, daß Katastrophe und Schluß eines Trauerspiels ganz verschiedne Dinge wären, und daß die Wirkung von Mariens Tod' auf den innern und äußern Zustand der Elisabeth eben so wesentlich zu Schillers Dichtung gehörte, als Fortinbras zum Hamlet, und die Klagen des blinden Oedipos zu dem Meisterwerke des Sophokles. Nachdem ich die Katastrophe dieser Strafpredigt, welche sehr heftig war, überstanden hatte, kam der Redner zu dem Schluß, daß jeder Ausgang eines Trauerspiels, welcher mit der Katastrophe nicht bloß in der Zeit, sondern auch im Begriffe, völlig zusammen falle, hinführo nicht ein Schluß, sondern ein Bos genannt werden sollte.

Da nun dies Wort ungemein kurz ist, und zugleich etwas von derjenigen göttlichen Grobheit enthält, welche den Theater-Recensenten gar nicht genug empfohlen werden kann; so hab' ich es zu deren Nutz und Frommen gern in mein Wörterbuch aufgenommen.

Brawe.

Jeder Schauspieler weiß, was es zu bedeuten hat, wenn die Zuschauer Bravo rufen. Es gibt

aber verschiedene Fälle, wo ich wünschte, daß sie nicht Bravo, sondern Brawe (sprich Braweh) ruften, und nehme daher dieses Wort in mein Lexikon auf. Brawe nämlich ist der Name eines Mannes, der mit seinem ganzen Namen Joachim Wilhelm von Brawe heißt. Leute, welche diesen Namen nur vom Blatte weg kennen, werden glauben, er müsse nach den Regeln der deutschen Pronunciation eben so, wie Löwe, mit dunkelem und kurzen e gesprochen werden, in welchem Falle er zu dem obgedachten Zwecke nicht sonderlich taugen würde. Ich kann aber mit Gewißheit behaupten, daß er wie Braweh ausgesprochen werden muß: denn der Mann, dem er gehört, ist mein Landsmann und mein Kollege, er ist ein Weißenfelser und ein Tragödienschreiber, und da ich von dem neunten Tage meiner Geburt an zu Weißenfels an der Saale heimisch gewesen bin, so gibt es in dem ganzen kleinen Städtchen nicht leicht irgend einen Schuhmacher, geschweige denn einen Tragödienmacher, von dem ich nicht genau wüßte, wie er ausgesprochen wird. Dieser Brawe nun hat sich zwar von gedachtem Orte ungefähr sechszehn Jahre früher hinweg begeben, als ich daselbst angekommen bin, ohne daß man geographisch genau bestimmen kann, wohin: denn er ist, wie man gemeiniglich zu reden pflegt, im Jahre 1758 gestorben. Allein die-

ser zufällige Umstand hindert nicht, daß er noch lebe: denn ein Tragödienschreiber kann bekanntlich mit Hülfe der Druckerpresse unsterblich gemacht werden nach Belieben.

Nun starb zwar dieser ungedruckt in seinem achtzehnten Jahre; aber zehn Jahre darauf machte ihn ein Buchhändler in Berlin, Namens George Ludwig Winter, unsterblich, indem er seine beiden Trauerspiele druckte, wovon eines der Freigeist und das andere Brutus heißt. Von dem Brutus will ich schweigen; denn er ist ein Jambenstück, und noch dazu in französischer Manier. Der Freigeist aber ist in Prosa, und im englischen Geschmacke geschrieben, von ihm kann ich getrost mit den deutschen Theaterliebhabern reden, und er ist es auch, durch den ich hoffe, meinem genannten Landsmann und Kollegen eine große Theater-Celebrität zu verschaffen, deren er bis jetzt entbehrt hat. Ja ich brauche dazu nicht einmal die Tragödie selbst, sondern nur ein Stück von ihrer Vorrede. Es heißt nämlich in derselben: „Der Freigeist machte kein geringes Aufsehen unter den wenigen guten Stücken, die wir damals (im J. 1756) auf der deutschen Bühne zählten; — doch fand man, daß es sich, seines mehr als ernsthaften Inhalts wegen, noch besser im Kabinette lesen, als von unsern Komödianten vorstellen ließe, unter de-

nen es zum Theil noch an Personen fehlt, die ihre natürlichen Gaben durch Studiren der Bücher und der feineren Welt erhöht, und sich tüchtig gemacht haben, dem Dichter in allen seinen Empfindungen zu folgen und zu Hülfe zu kommen.“ Ob nun wohl seit jener Zeit mehr als ein halbes Sekulum verflossen ist, während dessen alle unsere Komödianten sich in Künstler verwandelt haben, so kommt doch der damalige Fall auch jetzt noch zuweilen vor. Was soll alsdann das Publikum thun? Bravo rufen kann es nicht, denn das würden die Künstler irriger Weise auf sich ziehen. Pochen kann es auch nicht, denn das würden sie auf den Dichter schieben. Und geht es ganz still nach Hause, so schreibt der Theaterrecensent, der es des Freibillets wegen gern mit der Theaterdirektion hält, in die Tageblätter: „Das Stück des Herrn Ypsilon hat hier nicht gefallen.“ Wäre es daher nicht gut, wenn das Publikum in solchem Falle weder still bliebe, noch pochte, noch Bravo riefe, sondern mit möglichster Dehnung der letzten Sylbe ein lautes und vernehmliches „Braweh!“ hören ließe, um anzuzeigen, daß das neue Stück gut gedichtet, aber schlecht dargestellt sey, und daß es dasselbe lieber im Kabinette lesen, als hier wieder sehen wolle? Dieser Ruf ließe sich denn auch bei einzelnen Stellen anwenden, und wenn man meinen Vorschlag ausführt,

so hab' ich mir dadurch das große Verdienst erworben, den Namen meines Landsmannes und Kollegen in der deutschen Theaterwelt unvergeßlich zu machen, und bei dem Publikum auch ohne Aufführung seiner Werke in ewig frischem Andenken zu erhalten. Zugleich erhalten auf diese Art die Zuschauer, welche zu unterscheiden wissen, ein ganz artiges Mittel, mit Einem Worte dem Dichter Beifall und dem Schauspieler Mißfallen zu bezeigen, und ich werde darauf bedacht seyn, für den umgekehrten Fall ein ähnliches ausfindig zu machen, wofür ich jedoch, da es zum Vortheil der Schauspieler gereichen wird, mir von den sämmtlichen Bühnen ein anständiges Honorar ausbedingen werde, ehe ich die Erfindung drucken lasse.

Bürsten.

Dieß Wort heißt in der Sprache der Theaterrecensenten: das Stück, den Autor oder den Schauspieler abfällig und unsanft beurtheilen. Obwohl das Auspochen dem Bürsten in der Regel vorangeht, so pflegt es doch bisweilen darauf zu folgen, wie das berüchtigte Beispiel von Talma und Geoffroi beweiset. Besonders ist in diesem Punkte

mit den Tyrannenspielern nicht zu spaßen, welche gewöhnlich stärker sind als die Kritiker.

Ein solcher Recensent äußerte gegen einen Dichter, den er anonym gebürstet hatte: Ich habe Ihr Stück mit antheilvoller Freude gesehen. Ich weiß es, antwortete jener, Sie haben es beklatscht, daß man es in ganz Deutschland gehört hat. Dieser Ausdruck ist sehr bezeichnend. Die Theaterkritik ist häufig eine gedruckte Klatscherey, und wenn darinne versichert ist, daß der Referent ehrlich und unbefangen sey, so möchte man zu ihm sprechen, wie Fiesko zum Mohr: „Häng' immer diesen Schild vor dein Gesicht hinaus, das wird nicht überflüssig seyn."

Cavaletto.

Dieses italienische Wort, welches im Nothfalle von den Sprachreinigern durch das Wort Pferdchen verdeutscht werden kann, ist der Name einer neuerfundenen Maschine, welche dazu dient, den Schauspielern die Achtung des Publikums zu verschaffen.

„Wo ist die zu bekommen?" hör' ich tausend theaterkünstlerische Zungen fragen, und ich schätze mich glücklich, wenigstens die Frage beantworten

zu können: „Wo ist sie zu sehen?“ In Rom, meine Herren, Frauen und Jungfrauen in Rom, auf Piazza Navona, bei Tag und bei Nacht. Wenigstens war sie daselbst am 4. Januar 1817 zu sehen, wie Sie allerseits wissen würden, wenn Ihnen Ihre Rollen Zeit übrig gelassen hätten, die 20ste Nummer derjenigen Frankfurter Zeitung zu lesen, welche jetzt, Dank sey es dem Erfolge des heiligen Kriegs, wiederum die Frankfurter Oberpostamtszeitung heißt. In dieser Nummer befindet sich nämlich folgender Artikel:

Rom, den 4. Jan. 1817.

„Seit dem zweiten Weihnachtstage sind hier die sämmtlichen Schauspiele eröffnet. Zu gleicher Zeit ist auf Piazza Navona das Cavaletto — eine Maschine, in welche man die Leute schraubt, um ihnen Stockprügel zu geben — errichtet, und selbst Nachts bei Fackelschein permanent erklärt worden, wie zur Schreckenszeit die Guillotine in Paris, um auf der Stelle diejenigen abzustrafen, die sich erlauben, die elenden Schauspieler mit einigem Geräusche auszupfeifen.“

Können Sie sich eine herrlichere Maschine denken, als diese? Hat die Schwierigkeit, die Sie bisweilen antreffen, wenn Sie die Achtung des Publikums erwerben wollen, nicht ihren Haupt-

grund darin, daß das Publikum Sie auspfeifen darf? Und fällt dieser Grund nicht weg, wenn die Pfeifer auf der Stelle eingeschraubt und ausgeprügelt werden? Gleichwie Cornwall im König Lear ausruft: Fetch forth the stocks! womit er bekanntlich nicht die steigenden und fallenden Gald-stocks, sondern die Fußblöcke meint, in welche man dazumal vorlaute Narren einzuklemmen pflegte; also auch darf der Theaterintendant, sobald ein Mund zum Pfeifen sich spitzt, nur aus seiner Loge herabrufen: „Bringt das Cavaletto herbei!“ und — denken Sie an mich — das ganze Haus wird nur ein einziger Mund seyn, der Bravo! ruft, nur ein einziges paar Hände, welches Beifall klatscht.

Der Verfasser jenes Zeitungsartikels scheint freilich wider die Einführung des Cavaletto ein wenig eingenommen zu seyn, denn er fährt fort:

„Mit Unmuth bemerkt man das Umsichgreifen einer Polizei, die es für nöthig erachten kann, sich in Alles zu mischen, und die neben traurigen Zeiten die Gemüther nur desto trauriger machen muß. Die Stockprügel, kein geringes Vorzeichen der Barbarei, scheinen im Norden, wie im Süden Europa's, gleichzeitig einbrechen zu wollen.“

Aber dieser Mann ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Römer. Das hat noch so von den Zeiten her, wo Junius Brutus den König Tarqui-

nins vertrieb, seine alten Vorurtheile von Freiheit im Kopfe, worauf Gottlob bei uns nicht viel gegeben wird. Während des Franzosenthums bestand das größte Uebel darin, daß die fremden Soldaten keine Prügel bekamen. Ganz Deutschland ist entzückt darüber gewesen, daß seine Befreier vom Ural und aus der Mongolei ausgeprügelt wurden, wenn sie die Quartierträger plagten. Ganz Deutschland kann folglich nichts dagegen haben, daß ihm Gleiches widerfahre, wenn es seine Schauspieler plagt.

Ich werde mir daher Mühe geben, ein Modell jener Prügelmaschine aus Rom zu erhalten, welches ich bei der künftigen Prachtausgabe meines Wörterbuchs diesem Artikel im Holzschnitte beizufügen denke.

Die Einführung des Cavaletto bei dem Theater wird, da das Theater eine Schule für die ganze Lebenspraxis ist, gewiß auch von großem Nutzen für die peinliche Gesetzgebung seyn, die jetzt kaum noch den Namen der peinlichen verdient, da sie keinen Menschen mehr peinigen will. Das Bischen Schläge, welches in einigen deutschen Ländern gemeinen Verbrechern zugeurtheilt zu werden pflegt, ist nicht der Rede werth: und dennoch hat es da, wo es in der neuern Zeit eingeführt worden ist, seine Widersacher gefunden, welche behaup-

ten, es erniedrige die Menschheit. Dem Gefühl scheint es allerdings so; aber das kommt bloß daher, weil, wenn die Menschheit geprügelt wird, es auch immer die Menschheit ist, welche prügelt. Daß dies die wahre Ursache ist, welche die Leute gegen das Prügeln aufbringt, ergiebt sich unter andern aus der Leipziger Zeitung No. 34. vom Jahr 1817, wo darüber geklagt wird, daß man in Gent einige Soldaten wiederum mit Stockschlägen abgestraft hat, wobei die Genter Zeitung bemerkt haben soll, daß diese Strafe den Vollstrecker, wie den Empfänger, entehre. Diesen Anstoß nun kann das Cavaletto heben. Die Römer sind in der Mechanik eben nicht sehr berühmt, und es wird gewiß uns Deutschen vorbehalten seyn, ihre Maschine zu vervollkommnen. Es müßte wunderlich zugehen, wenn sich nicht eine Vorrichtung dabei anbringen ließe, vermöge deren sie die einmal eingeschraubten Leute rein mechanisch, ohne Menschenhände, ausprügelte, ungefähr wie die Dreschmaschine das Getreide ohne Menschenhände ausdrischt. Alsdann ist es bloß eine Maschine, welche durch das Prügeln sich entehrt, und die Zeitung von Gent wird nichts dagegen einwenden können, wenn man Leute hineinschraubt, die man eben nicht ehren will. Welchen Vortheil aber wird alsdann dieses Werkzeug dem Staate gewähren gegen

die Oppositionsmänner, Freiheitsapostel, konstitutionellen Volksredner, Taxen- und Stempel-Feinde und alle anderen Regierungsanfechter, deren Zahl leider so groß geworden ist, daß ohne Maschine ihnen die Schläge gar nicht mehr zugemessen werden können, die sie verdienen! Auch wird ein solches Strafwerkzeug der deutschen Genauigkeit sehr zusagen, und den Begriff der gleichmessenden Gerechtigkeit versinnlichen. Man wird das Gewicht eines jeden Schlages bis auf Gran und Scrupel, ja bis auf ein Sonnenstäubchen bestimmen können, und, einmal richtig nach Vorschrift des Strafurtheils gestellt, wird die Maschine ohne Erbitterung und ohne Schonung jedem, der in dieselbe eingeschraubt wird, mit gleichem Maaße messen.

Kurz, ich werde mir ein großes Verdienst um die Nation erwerben, wenn ich durch diesen Artikel die Einführung des Cavaletto bei dem deutschen Theater veranlasse: und ich bedinge mir weiter nichts dafür, als die Befreiung davon. Bin ich nur davor sicher, so werde meinetwegen die ganze civilisirte Welt eingeschraubt und ausgeprügelt, wenn sie es denn einmal nicht besser haben will.

Man vergleiche übrigens die künftigen Artikel, Lichtwagen und Verdunkelung.

Com-

Comparsen.

Das französische Wort la comparse, bedeutet bei demjenigen Ritterspiele, welches caroussel genannt wird, den Aufmarsch der Quadrillen (Abtheilung der Ritter) in den Schranken. Es kommt her von dem ungebräuchlich gewordenen compartir, d. i. mehrere Figuren symmetrisch aufstellen. Daher heißt in der Kunstsprache der Bühne Comparserie die Anordnung der Aufzüge von Statisten, d. i. stummen, nicht eigentlich mit agirenden Personen, oder auch Thieren, welche bloß zur Schau auf das Theater kommen. Auch diese Aufzüge selbst werden so genannt, desgleichen die Darstellungen von Volksmassen, Aufläufen, Schlachten u. s. f. und die Sorge dafür macht einen Theil der sogenannten Regie aus. Die Statisten, welche auf diese Art zur Schau auf die Bühne gebracht werden, heißen Comparsen, und man pflegt, in der Mehrzahl, alle stummen Personen so zu nennen.

Conversationsstücke.

Ein großer Dichter dirigirte die Bühne eines kleinen Fürsten. Man rühmte, in seinem Beiseyn

die Darstellungen, welche die Gesellschaft von poetischen Stücken gab, tadelte aber die Aufführung der sogenannten Conversationsstücke. Jene, sagte man, werden immer ein wohlgefälliges Ganzes; diese nie, denn die Hofräthe und Secretairs treten im Heldenschritt auf, und wenn sie einander wohl zu schlafen wünschen, thun sie es mit eben dem Pathos, mit welchem Macbeth am Schlusse des dritten Aktes zu seiner Gemahlin sagt: Ja, komm, wir wollen nun auch schlafen! Der Direktor äußerte, das könne nicht anders seyn, denn das, was zu guter Darstellung der Conversationsstücke gehöre, sey der Fürst nicht reich genug zu bezahlen. Als man über diese Ansicht sich wunderte, gab er ungefähr folgende Erklärung.

„In eigentlich poetischen Dramen ergötzt uns schon der Dichter, und wir können daher mit dem Schauspieler allenfalls zufrieden seyn, wenn er nur gut spricht und mit gemessener Würde sich bewegt. Dazu sind nun selbst Leute von mittelmäßigem Talent leicht abzurichten. Im Conversationsstücke hingegen ist es mehr der Schauspieler, der uns vergnügt; ein solches Stück ist ohne das Talent der Spieler eine Oper ohne Musik, und es ist mithin in diesem Fache nur dann etwas zu leisten, wenn die Bühne so viel hervorstechende Talente besitzt, als zu jedem solchen

Stück eben nöthig sind. Die eminenten Schauspielertalente aber sind nicht so wohlfeil zu haben, als die Dekorationen und das Costüm für die sogenannte höhere Tragödie."

Es mag etwas Wahres an dieser Ansicht seyn; aber ganz wahr ist es, daß die Darstellung des poetischen Drama, wenn sie etwas Vollendetes und wahrhaft Befriedigendes werden soll, Schauspieler verlangt, welche fähig sind, dichterische Schönheiten im Gemüthe zu reproduciren, das heißt: welche selbst dichterische Anlagen besitzen. Darinne liegt auch der Grund, daß auf der Bühne gewöhnlich nichts schlechter dargestellt wird, als der Künstler. Ich habe einen solchen Conversationsakteur in Castellis Raphael gesehen, der die ersten Worte des Stücks:

> Du schwacher Pinsel! — nein, nie wird es dir gelingen,
> Auf todter Leinewand ihr Bild hervorzubringen —

so sprach, daß wenn er nicht dabei den Pinsel Raphaels hoch in die Höh gehalten hätte, man gar leicht glauben können, daß er von sich selbst spräche.

Deklamiren.

Ein junger Schauspieler, der zu eines gewissen Dichters Einsichten in dramaturgische Dinge

ein gewaltiges Vertrauen hatte, kam außer sich aus der Probe zu ihm und sprach: „Ich bitte Sie um aller Götter willen, was soll ich anfangen? Seit vier Wochen sagt mir unser alter Inspicient täglich in's Ohr: Sie müssen spielen, Sie müssen nicht deklamiren. Heute kommen Sr. Excellenz (der Oberdirektor) selbst in die Probe, und sagen mir an Ende: Sie spielen recht brav, aber sie müssen auch deklamiren. Wie soll ich es nun machen, um zu gleicher Zeit zu deklamiren und nicht zu deklamiren?" Da hieß der Dichter ihn sitzen und hub also an:

Es war einmal eine Schauspielergesellschaft, die war auf Reisen, und kam an ein fürstlich Schloß, und zog hinein, auf daß sie Nahrung söge aus den Brüsten der Majestät. Als es nun in dem Schloßtheater sollte zur Probe gehen, da erschien ein Herr, der nannte sich Professor der Zeichenkunst, auch Geschwindschreiber Sr. Durchlaucht, des Herzogs, und sagte dem Direktor: „Serenissimus machen sich wenig oder gar nichts aus der Schönrednerei auf der Bühne; Höchstdieselben fordern bloß lebhafte Aktion, ausdrucksvolle Geberden und sprechende Mienen. Darnach sich zu achten." Des freuten sich die Schauspieler sehr, denn das war gerade ihre Sache, und sie schnitten schon im voraus gräßliche Gesichter, peitschten die Luft wie die

Windmühlen, und fühlten sich wohlgemuth, wie die Knaben am Festtage, wo der Schulmeister ihnen keine Sprachfehler nachrechnet. Nun kam aber ein zweiter Herr, der nannte sich Professor der Redekunst, auch Vorleser Ihrer Durchlaucht der Herzogin, und sagte zum Direktor: „Serenissima machen sich wenig oder nichts aus der Mimik und Aktion auf der Bühne; Höchstsie fordern bloß, daß man die Worte des Dichters deutlich, ergreifend und wohltönend spreche. Wornach sich zu achten.“ Da ließen die Schauspieler plötzlich die Flügel hängen, zogen ihre Rollen aus den Taschen, und sahen hinein, wie viel sie etwa davon wissen möchten. Dem Direktor wurde ziemlich bang bei der Sache, und er unterfing sich zu fragen, ob nicht durch einen Mittelweg beiden Durchlauchten beizukommen sey? Beide Herren zuckten die Achseln, und der Professor der Redekunst sprach: „Ihro Durchlaucht, die Herzogin, wollen es zwar nicht wissen lassen; aber ich muß Ihnen im Vertrauen sagen, Höchstdieselben sind — blind.“ „Nun,“ sagte hierauf der Professor der Zeichenkunst, „da Sie einmal dieses Geheimniß wissen; so will ich Ihnen auch das zweite nicht verhehlen. Sr. Durchlaucht, der Herzog, räumen es zwar nicht gern ein, aber Höchstdieselben sind — taub.“

Der junge Künstler lachte laut auf, und meinte,

da hätte der Teufel es beiden Theilen mögen recht machen. Wir wollen sehen, sagte der Dichter, und fuhr fort:

Die Damen der besagten Schauspieler-Gesellschaft warfen bei der Vorstellung natürlich ihre Netze nach dem tauben Serenissimus aus, kümmerten sich um die Worte so viel wie nichts, brauchten aber die Augen und Busen, Aermе and Beine, als ob Serenissimus blind wäre. Die Herren hingegen legten es auf die blinde Serenissima an, richteten die Mäuler immer wie die Trompeten nach Höchstihrer Loge, und sprachen so laut, als ob Serenissima taub wäre. Nur der Direktor machte es anders. Der Mann war ein Genie, welches die Möglichkeit ahndete, auf der Bühne die Blinden und die Tauben zugleich zu befriedigen. Er merkte sehr bald, daß Serenissimus ein Buch vor sich hatte, wo er fleißig hinein sah; und daß hinter der Serenissima der Professor der Redekunst stand, welcher ununterbrochen redete, und ihr alles Sichtbare auf der Bühne zu beschreiben schien. Hier, dachte er, hilft weiter nichts, als wahr und natürlich seyn; er sprach die Worte der Rolle, wie er sie fühlte, agirte, wie es nach seinem Gefühl dazu paßte, und der Herzog wie die Herzogin applaudirten mit dem ganzen Hofe. Auch ward er gleich nach dem Stück beschieden, vor den Durch-

lauchten zu erscheinen. Der Herzog kam sofort auf ihn zu, und sagte: „Sie sind ein vortrefflicher Redner, Ihre Aktion paßt so vollkommen zu den Worten, daß man sie mit den Augen zu hören glaubt.“ Die Herzogin aber, der er von dem Professor der Redekunst vorgestellt wurde, sagte zu ihm: „Sie sind ein ausgezeichneter Akteur, Ihre Reden sind so eins mit Ihrem Spiel, daß man sie so zu sagen mit den Ohren sieht.“ Dagegen stimmten aber beide Herrschaften völlig darin überein, daß es mit den Uebrigen nicht viel gewesen sey. Der taube Herzog meinte, die Damen hätten gelispelt und die Herren gebrüllt; und die blinde Herzogin behauptete, die Herren hätten wie die Meilenzeiger gestanden, und die Damen wären wie die Schwärmer umhergefahren. Der Herzog behauptete jenes ganz bestimmt, denn er mochte den Leuten auf die Mäuler gesehen haben; die Herzogin hingegen, die hier ein wenig mit dem Kalbe des Professors der Redekunst pflügte, setzte hinzu, es sey ihr wenigstens so vorgekommen, indem sie eben nicht sonderlich in die Ferne sehe.

Mit diesen Worten der blinden Dame kam das volle Licht der Erkenntniß in des Direktors Seele. Es hatte ihn überhaupt weniger an Einsicht in die Fehler der Schauspieler, als an glimpflichen Zurechtweisungs-Mitteln gefehlt. Jetzt

hatte er auf einmal eins gefunden, welches souverain und ganz unbeleidigend war. Wenn in der Probe irgend wer die Verse räderte, wider den Sinn akcentuirte, Silben verschluckte oder die Schlußworte schwinden ließ, so sagte er höflich erinnernd: „Die Herzogin ist blind.“ Und so oft jemand Mimik und Aktion vernachlässigte; so sagte er auf gleiche Weise: „Der Herzog ist taub.“ Diese Methode behielt er bei, als er das Schloß schon lange wieder verlassen hatte, und seine Gesellschaft galt immer für die Beste im Lande.

Der junge Künstler saß eine Weile nachdenkend still. „Bei Gott, es ist wahr,“ fuhr er endlich heraus, „man muß spielen, als ob die eine Hälfte des Publikums taub, die andere blind wäre.“ Sie haben mich nur halb verstanden, erwiederte der Dichter. Die Anekdote, die ich Ihnen eben zum Besten gab, sollte bloß dazu dienen, das Mimisch-plastische Ihrer Kunst von dem Rednerischen anschaulich im Begriffe zu unterscheiden. In der Ausübung muß beides neben einander gehen, wie zwei Freunde, die sich bald fassen, bald trennen, je nachdem die Enge oder Breite ihres Weges zum gemeinschaftlichen Ziele es fordert oder gestattet. Wollten Sie wirklich so spielen, als ob das Publikum halb aus Tauben, halb aus Blinden bestünde; so würden Sie sich bemühen

müssen, die ganze Rolle mit der Rede und mit der Gestalt in jedem Augenblicke gleich deutlich und wirksam vorzutragen. Wäre das vollkommen möglich; so würden sie stets eine und die nämliche Sache auf doppelte Weise zu vernehmen geben. Dem Herzog und der Herzogin würde damit gedient seyn: jener würde das Buch, diese den Professor der Redekunst entbehren können. Aber der Zuschauer, der Augen und Ohren mitbrachte, würde eine Ueberladung fühlen. Er will beide Sinne vergnügen an der Uebereinstimmung der Rede und der Gestalt; aber beide müssen auf ihn wirken, ungefähr wie erste und zweite Flöte in der Musik, die einander nicht immer Ton für Ton, und Note für Note begleiten, sondern sich nur unterstützen und gleichsam ergänzen. Der Unterschied besteht bloß darin, daß bald die Gestalt, bald die Rede die erste Flöte zu spielen hat. Die Gestalt zur volltönenden Rede unzeitiger Weise schweigen oder unharmonisch mitsprechen lassen, das nennt Ihr alter Inspicient, der an das Konversationsstück gewöhnt ist, deklamiren. Ihr Oberdirektor, der das poetische Drama liebt, versteht unter dem Nichtdeklamiren diejenige Vernachlässigung der Rede, welche entsteht, wenn der Schauspieler nicht bedenkt, daß die Worte des Dichters den Zweck haben, in dem Zuhörer, wie

in dem Leser, Gedanken und Bilder aufzuregen, die durch die Sprache der Gestalt so deutlich nicht erregt werden können.

„Ach, nun begreif' ich," sagte der junge Künstler, „es läuft alles auf den Unterschied zwischen Konversationsstück und Versdrama hinaus." Mit nichten, versetzte der Poet. Die Rede will allenthalben ihr Recht, und es gibt nur einen einzigen Fall, wo sie auf der Bühne vernachlässiget werden darf, weil sie vernachlässiget werden muß. „Welcher ist das?" Wenn die Vernachlässigung der Rede selbst eine Handlung ist, die für den darzustellenden Moment eine Bedeutung hat. Dieser Fall kommt in dem Konversationsstück allerdings öfter vor, als im poetischen Drama: denn dort ist es häufig darauf abgesehen, die menschliche Natur bis auf die herkömmlichen Nachlässigkeiten des Betragens im Umgange zu kopiren; hier aber erscheint sie meistens in Lagen und Beziehungen, die, dem gewöhnlichen Umgange fremd, auch eine Sprache und einen Redeausdruck fordern, welche beide durch Anschaulichkeit, Sinnestiefe, Nachdruck, Würde, Schmuck und buchstäbliche Verständlichkeit von dem Umgangstone sich unterscheiden. Aber dort wie hier müssen Sie in allen Fällen, wo nicht gerade durch Unverständlichkeit und Ungenießbarkeit der Worte die Sache verständlicher

und genießbarer wird, stets den Gedanken in sich wach erhalten, daß — die Herzogin blind ist; Sie müssen deklamiren, das heißt nach der Erklärung, die oben der Professor der Redekunst auch Vorleser der Serenissima davon gegeben hat: Sie müssen, so viel als möglich ist, die Worte des Autors deutlich, ergreifend und wohltönend sprechen. Ueber die Rangordnung und das Wechselverhältniß dieser drei Dinge sprechen wir ein andermal.

Dichter.

Wenn man die Logiker oder Denkkünstler hört, indem sie von genus und species reden; so sollte man glauben, daß ein Damenhut eben so gewiß allemal ein Hut seyn müßte, als ein Ofenloch jederzeit und nothwendig ein Loch ist. Gleichwohl ist dem nicht also. Die Damenköpfe treiben ihre Blüthen, die Hüte, bisweilen in so wundersamen und abentheuerlichen Gestalten hervor, daß es mir in der That schon vor vielen Jahren einmal begegnet ist, eine Kupfertafel aus dem Modenjournal, worauf Damenhüte abgebildet waren, für ein Blatt aus einer Botanik oder Insektenlehre zu halten, und daß es mir noch heutzutage zustoßen könnte, eine solche Tafel irriger Weise einem Werke

über die Baukunst anheften zu lassen. Genug, wenn ich den Begriff eines Hutes auf der Basis des Grundsatzes von der Zweckmäßigkeit construire, so kann ich durchaus nicht jeden Damenhut für einen Hut gelten lassen. Ich habe diesfalls sowohl den Lichtknecht, als den Stiefelknecht auf meiner Seite, und dem obenerwähnten Ofenloche entgegen zu setzen; aber ich will davon absehen, und zu meinem Hauptsatze kommen: daß es nämlich mit den Theaterdichtern eine ganz ähnliche Bewandniß hat, und daß ich, koste es auch was es will, nicht jeden Theaterdichter für einen Dichter passiren lassen kann.

Was die angestellten und betitelten Theaterdichter betrifft, mit denen lasse ich mich nicht ein. Diese haben ihr Patent, nach Befinden auch ihren Gehalt; sie machen Prologe, Epiloge, Todtenfeiern und Siegesfeiern, und ihr Rang ist daher rechtlich zu behaupten und zu belegen. Aber die andern? Das sind Damenhüte, das heißt, Hüte in der allgemeinsten Bedeutung des Worts, die bisweilen Hüte und bisweilen keine Hüte sind, je nachdem in ihnen Poesie vorhanden ist, oder nicht.

Nachdem ich nun evident gemacht habe, daß die Sache so ist, will ich auch evident machen, daß sie so seyn muß. Das Theater ist nämlich eine kleine Welt und nicht der Parnaß; und

damit ist die Sache bewiesen, sobald ich nur noch an das Sprichwort erinnere, daß nicht alle Tage Sonntag seyn kann, und daß man von einer Schrotsäge keine sonderliche Musik erwarten darf.

Ich lasse es daher recht gern geschehen, daß die Prosa sich auf der Bühne lagere, während die Poesie nur bisweilen darüber geht. Gleichwie aber dem Sonntage mehr Ehre gebührt, als den Werkeltagen, und gleichwie am Sonntage der Handwerksmann seine Werkstatt und sich selbst vom Wochenschmutze säubert, so möchte ich auch, daß wenn die Poesie einmal über die Bühne geht, die Prosa, sowohl von den Bretern, als an den Menschen darauf verschwände. Doch davon ein Mehreres in dem Artikel: Styl.

Auf die Dichter zurück zu kommen; so ist es eben nicht leicht, sie aus dem Heer der Theaterdichter herauszufinden. An den Versen sind sie natürlich nicht zu erkennen, denn dergleichen machen die bloßen Theaterdichter auch, und die Dichter machen sie bisweilen nicht, wie Julius von Tarent, Götz von Berlichingen, Egmont und andere Stücke mehr beweisen. Ja es giebt sogar Dichter, die mit gutem Vorbedacht die Rolle der Theaterdichter spielen. Der Spanier Lopez de Vega, unstreitig ein Dichtergenie, schrieb über 1000 Theaterstücke, und sagte von sich selbst: Ich schreibe

wie ein Verrückter, aber ich schreibe für Narren; man muß dem Publikum für sein Geld geben, was es gern hat. S. Voltaire's dissertation sur l'Héraclius de Calderon. Die undichterischen Theaterdichter thun dasselbe; aber sie sagen es nicht, und glauben es nicht, und daran sollt ihr sie erkennen.

Direktor.

Die Wörter, Theaterdirektor und Schauspieldirektor, werden gewöhnlich als gleichbedeutend gebraucht. Diese Kleinigkeit thut der Kunst großen Schaden. Theater nenn' ich ein Institut, dessen Zweck die Ausübung der Schauspielkunst ist. Schauspiel ist mir die Thatsache, die Handlung dieser Ausübung selbst, und jenes Institut dirigiren ist etwas ganz anderes, als diese Kunstschöpfung leiten, so gewiß als die Anwerbung, Einübung und Erhaltung eines Heeres verschieden ist von der Lieferung einer Schlacht.

Gleichwie man nun vormals des Dafürhaltens war, an die Spitze eines Heeres gehöre nicht sowohl ein Soldat, als vielmehr ein Prinz; so scheint man sich in der neueren Zeit auch der Meinung hinzugeben, daß an die Spitze eines Theaters

weniger ein ausübender Künstler, als ein reicher oder vornehmer Mann sich schicke. So viel die Stelle eines Theaterdirektors betrifft, mag die Sache hingehen. Reiche Leute haben Credit, Vornehme Ansehen, und beides ist auf diesem Posten nicht füglich zu entbehren. Ist aber vom Schauspieldirektor die Rede, so ist jene Meinung baarer Unsinn: denn wie kann Jemand, der nicht Künstler ist, dazu taugen, die Hervorbringung eines Kunstwerks zu leiten.

„Das ist nicht dazu nöthig," hör' ich entgegnen, „wenn der Mann nur Geschmack hat."

Es kann kein Mensch in der Welt mehr Geschmack haben für Pasteten, als ich: doch wenn ich mir einfallen ließe, welche zu machen, so würden wahrscheinlich sehr wenige Leute Geschmack daran finden.

„Aber es taugt nicht, wenn ein Schauspieler dirigirt; er hängt von den Mitspielern ab, hat kein Ansehen, gilt für parteyisch u. s. w." Ich habe von einem Künstler, nicht von einem Schauspieler gesprochen. Ich behaupte nicht, daß der Schauspieldirektor ein ausübender, oder gar mitspielender Schauspieler seyn müsse. Ich verlange aber, daß er ausübender Schauspielkünstler sey.

„Was ist das für ein Mann?" Es ist ein

Mann, der (allenfalls auch eine Frau, die) machen kann, machen will, und wirklich macht, daß ein gewisses Schauspiel x. auf einer gewissen Bühne y. mit gewissen Personen m. n. o. p. q. u. s. w. als ein möglichst vollkommenes Kunstwerk ausgeführt werde.

Jedermann sieht sofort ein, daß diese Definition nicht auf einen Theaterdirektor paßt: denn das ist ein Mann, welcher machen will, oder machen muß, daß auf der Bühne y. so oft als möglich gespielt, und dadurch so viel als möglich Geld erworben werde, welches beides um so leichter ist, je weniger dabei nach der Hervorbringung eines Kunstwerkes getrachtet wird. Wem daher daran gelegen ist, daß auf der Bühne Kunstwerke ausgeführt werden, der muß wünschen, daß jeder Theaterdirektor entweder selbst zugleich ein Schauspieldirektor sey, oder einen solchen neben (meinetwegen auch unter) sich habe.

„Ach was! Wir brauchen keinen solchen Allesbesserwisser, wir sind freie Künstler, und werden schon selbst machen, daß das Schauspiel x. auf der Bühne y. als ein möglichst vollkommenes Kunstwerk ausgeführt werde."

Werden Sie? Nun, es soll mir lieb seyn, meine Herren Schauspieler. Aber was ich so gewöhnlich von Ihnen sehe, das möchte ich nennen, wie

wie Hamlet seinen Stiefvater nennt: einen zusammengeflickten Lumpenkönig. Purpurlappen hin und wieder, das geb' ich zu; aber immerdar kein Ganzes, immerdar kein Kunstwerk. Und wo soll das auch herkommen, wenn jeder seine Rolle nach Gutdünken als etwas Einzelnes ausführt, und sie mit mechanischer Handwerksfertigkeit an die Machwerke der übrigen anheftet? Wenn Niemand da ist, der das Gedankenbild des Dichters in seiner Totalität mit lebendiger Einbildungskraft auffaßt, und dafür wirkt, daß nach diesem Modelle die ganze Darstellung ausgeführt werde?

Daher kommt es eben, meine hochgeschätzten Herren und Frauen, daß man schlechte Stücke, die gleich als Stück- und Flickwerke verfaßt sind, lieber von ihnen sieht, als gute; und daß die guten ungleich mehr Leser als Zuschauer finden. Wie der Rollenausschreiber mit dem Dialoge, so verfahren Sie mit dem ganzen Gedichte: Sie zerren, reißen oder zupfen das ganze Gewebe auseinander, und wer dessen Reiz vor der Bühne genießen will, der befindet sich ungefähr in eben der Lage, als wenn er es aus den ausgeschriebenen Rollen zusammenlesen müßte.

Diesem Uebel ist nicht anders abzuhelfen, als durch Vor- und Mitwirkung eines tüchtigen Schauspielkünstlers, und Sie werden einsehen, daß Ihre

sogenannten Regisseurs dazu meistentheils sehr untüchtig sind, wenn ich Ihnen werde aufgezählt haben, was ungefähr so ein Mann alles können und thun muß.

Vor allen Dingen muß der Schauspieldirektor das Stück, welches der Theaterdirektor auf die Bühne y. gebracht wissen will, mit reger Einbildungskraft lesen, und urtheilen, ob es überhaupt so beschaffen ist, daß auf irgend einer Bühne ein Kunstwerk daraus gemacht werden kann. Sagt ihm seine Einsicht und sein Gefühl: Nein; so muß er sich mit der Sache gar nicht weiter befassen, sondern das Buch wieder dahin schaffen, woher er es bekommen hat.

Ist aber die Antwort: Ja; so muß er es — noch einmal lesen, um zu beurtheilen, ob es auf der Bühne y, so wie sie eben beschaffen ist, als ein Kunstwerk dargestellt werden kann. Das ist schon ein wenig schwerer: denn er muß bei diesem wiederholten Lesen vor allen Dingen in jede Rolle irgend wen von dem vorhandenen Schauspielpersonale m. n. o. p. q. u. s. w. hineindenken, und sich dabei wohl hüten, daß er nicht Einen in mehrere Rollen zugleich hineindenke, es müßten denn etwa die Rollen der Drillinge seyn, welche dazu gemacht sind, daß alle Drey von Einem gespielt werden.

Hat er sich endlich überzeugt, daß das Stück mit dem Personale m. n. o. p. q. u. s. w. wenigstens leidlich ausgeführt werden kann; so muß er es abermals lesen, muß jede einzelne Rolle lebendig auffassen, und gleichsam in Gedanken selbst spielen, muß erwägen, was zu deren würdiger Ausführung für Eigenschaften und Kräfte gehören, und muß bei einer jeden mit sich selbst über die Frage einig zu werden suchen, wer von dem vorhandenen Personale sie wohl am besten spielen würde, wenn er sie bekäme. Dazu gehört eine umfassende, praktische Kenntniß der Schauspielkunst, des Menschen, des Künstlers und der vorhandenen Individuen des gesammten Personals; ja noch überdies eine ungemein starke Phantasie, welche sich mehrere Bilder einer und der nämlichen Rolle neben einander vorstellen und sie festhalten kann, bis das Geschmacksurtheil sich völlig bestimmt hat. Hierbei können gar leicht Zweifel aufsteigen, welche nur dadurch zu heben sind, daß der Schauspieldirektor schon jetzt mit diesem oder jenem Individuum des Personals über das Stück, und über diese oder jene Rolle, sich in Mittheilung und Ansichtentausch setze, welches mit großer Vorsicht geschehen muß, damit nicht vor der Zeit Ansprüche auf Rollen entstehen.

Hat der Mann sein Urtheil über die bestmögliche Besetzung der Rollen auf diese Art bestimmt,

so muß er das Stück — wiederum lesen, und zwar vor dem Personal, welches er in Gedanken zur Ausführung erwählt hat, laut, lebhaft, ergreifend: mit einem Worte, so, wie ich es in dem Artikel, Vorleser, beschrieben habe, welchen Jedermann in meinem Wörterbuche mit leichter Mühe wird aufschlagen können, sobald es nur erst vollends geschrieben und gedruckt seyn wird.

Nun endlich kommt es mit der Sache zur wirklichen Austheilung der Rollen; aber nun geht auch recht eigentlich der Teufel los, nämlich der Teufel der Rollensucht, welchen der Teufel in der Hölle aus Eigenliebe und Mißgunst zusammenknetet. Hier gilt es, ein Mann zu seyn, gerecht, klug, geachtet, entschlossen, beredt, kurz: ein Mann, der seine Meinung und seinen Willen mitten in dem Getriebe und Umtriebe fremder Leidenschaften geltend und vorherrschend zu machen, und den freien Willen der Theaterleute unter dem Gesetze seines reinen Kunstzwecks gefangen zu nehmen versteht.

Hat das Geschick und Gewicht dieses Mannes den Teufel quæstionis vor der Hand übel und böse zur Ruhe gebracht; so geht es zu den Proben. Hier muß der Schauspielkünstler Ansteller, Zuschauer, Kunstrichter, Erklärer, Zurechtweiser, und wo möglich auch Vormacher seyn. Hier muß

er mit allen Kräften dahin arbeiten, daß er mit diesem Personal die Anschauung seiner Einbildungskraft von der ganzen Darstellung so vollständig als möglich verwirklichen möge.

„Was," ruft hier die ganze Zunft, „er, der Schauspieldirektor, soll mit uns umgehen, wie mit seinem Stoff oder Werkzeug? Seine Idee soll ausgeführt werden, nicht die unsrige? Sind wir denn etwa Drahtpuppen, Marmorblöcke, Baßgeigen, Farbentöpfe oder Pinsel?"

Was die Drahtpuppen und die Pinsel betrifft, so wird der Schauspieldirektor unter seinem Personale wohl manchmal einige davon antreffen, nämlich jene unter den Frauen, diese unter den Herren. Aber diese Pinsel taugen nicht zum Malen, und jene Puppen nicht zum Spielen. Das eben ist die Schwierigkeit für den Schauspielkünstler, daß seine besten Werkzeuge selbst Künstler sind, seine mittelmäßigen und schlechten aber dafür gelten wollen. Zwingen kann er sie nicht, ihre Rollen gerade so oder so zu spielen; er muß sie dazu bewegen. Er muß sie dahin bringen, daß sie freithätig seinen Willen thun, weil sie nicht umhin können, ihn zu dem ihrigen zu machen. Ist der Gegenstand seines Willens ein wahres, lebendig im Innern angeschautes Kunstwerk, so wird er mit dem wahren Künstler das leichteste Spiel haben.

Dieser wird es in seinen Willen aufnehmen müssen, wenn er kein besseres in sich findet. Und findet er eins, so muß es umgekehrt der Schauspielkünstler in sich aufnehmen, und dagegen sein minder vollkommenes fahren lassen. Der Halbkünstler wird allenfalls noch durch Ehrgeiz zum Zweck zu bringen seyn, wenn man ihm bei seinen Abweichungen von der rechten Bahn sagt: das alles sey recht brav, aber die höhere Schule, die ästhetische Kennerschaft verlange in diesen Fällen etwas Anderes u. s. f. Aber dem gemeinen Handwerker der Bühne ist fast gar nicht beizukommen, und er ist daher auch nirgends hinzustellen, wo die Geistlosigkeit seiner Praxis am Ganzen viel verderben kann. Bei ihm ist noch das Vormachen des unumgänglich Nöthigen am besten angebracht, denn er richtet sich meist gern darnach, weil es ihm die Mühe erspart, sich selbst eine Vorstellung davon zu bilden.

Zu allen diesen Dingen nun braucht der Schauspieldirektor eine lebhafte, viel umfassende, und ihren Gegenstand Monate lang festhaltende Phantasie, eine rasche, leichte, anschaulichmachende Mittheilungsgabe, Gewandtheit in der Lenkung fremder Neigungen, Festigkeit des Charakters, Sicherheit des Geschmacks, Freiheit von Eigensinn, Kleinigkeitskrämerei und Tadelsucht, und vor allen das-

jenige, was Doktor Faust (bei Göthe) vor allen verflucht: Geduld.

„Ei, mein Gott!" höre ich die Theaterdirektoren sagen, diejenigen nämlich, welche bescheiden fühlen, daß sie davon wenig oder nichts besitzen: „wo sollen denn solche Schauspieldirektoren herkommen? und woher die Zeit, nach dieser weitläuftigen Methode jährlich dreißig neue Stücke zu Stande zu bringen?"

Schauspieldirektoren, meine Herren Theaterdirektoren, kann ich Ihnen freilich nicht machen, ich muß mich als Lexikograph damit begnügen, wenn es mir nur so halbweg gelungen ist, Ihnen einen Begriff davon beizubringen. Aber wer von Ihnen zufälliger Weise einen solchen Mann hat oder zu bekommen weiß, den kann ich wenigstens über die Bedenklichkeit wegen der Zeit zu den dreißig neuen Stücken beruhigen. Ist dieser Mann nur der rechte Mann, so wird es völlig genug seyn, wenn er jährlich nur zwei neue Stücke auf seine Manier zur Erscheinung bringt, versteht sich, die besten von den dreißig, welches meist auch in artistischer Hinsicht die schwierigsten seyn werden. Mit den übrigen acht und zwanzig Stücken werden die Schauspieler mit Hülfe des Regisseurs oder Wöchners schon allein fertig werden: denn

sie werden bei jenen zwei Experimenten gleichsam spielend gelernt haben, bei welchem Ende die Sache anzugreifen sey.

E x p o s i t i o n.

Darlegung, Erzählung der Vorgeschichte (Avant-scène), d. h. alles desjenigen, was vor dem Zeitpunkte der Handlung, mit welchem das Stück anhebt, nach der Voraussetzung des Dichters sich begeben hat. Man kann sie eintheilen in die abgesonderte und verwebte. Jene wird dem Zuschauer unmittelbar in der Form eines erzählenden Prologs gegeben, wie z. B. in den Phönicierinnen des Euripides. Diese empfängt er mittelbar oder scheinbar zufällig, indem die handelnden Personen unter einander die Thatsachen der Vorgeschichte erwähnen, und dem Zuschauer klar machen. Die verwebte kann sich erstrecken durch das ganze Stück bis zur Katastrophe, wie z. B. im König Oedip des Sophokles. Nebenzweck der Exposition ist Bekanntmachung der Zuschauer mit dem Ort' und der Zeit der Handlung, mit den Charakteren der Handelnden u. s. w.; ferner Erregung von Ahnungen und Vermuthungen, welche die Aufmerksamkeit auf die Handlung des Stücks (die Folgen der Vorge-

schichte) spannen. Uebrigens wird der Begriff der Exposition auch auf die einzelnen Akte eines Stücks bezogen, und dann bedeutet das Wort die Bekanntmachung des Zuschauers mit demjenigen, was nach der Voraussetzung des Dichters während des Zwischenaktes geschehen ist.

Geistererscheinung.

Man versteht darunter in den meisten Fällen das Sichtbarwerden eines abgeschiedenen Geistes in der Gestalt seines vorigen Körpers, eines Schemen. Wie entschieden auch in der neueren Zeit die Philosophie wider die Möglichkeit derselben sich erklärt, und alle Berufung auf Erfahrungen mit der Mahnung an die Möglichkeit eines (vielleicht optischen) Betrugs und einer Selbsttäuschung lebhafter oder überreizter Einbildungskraft abgewiesen hat; immer bleibt im Gemüthe des Volks eine geheime Neigung zu dem Glauben an diese Möglichkeit, und darum ist auf der Bühne die Erscheinung eines Geistes oder Schemen einer der stärksten tragischen Hebel, eines der wirksamsten Mittel zu kunstzweckmäßiger Bewegung des Gemüths. Die griechischen Tragiker haben sich dessen sowohl bedient, als Shakespare, Calderon und andere neuere

Dichter; dennoch ist der Geschmack der Franzosen im Ganzen dagegen, wegen seines Anspruchs auf Naturmäßigkeit aller theatralischen Ereignisse; und sie haben selbst den Hamlet ohne Geist auf ihre Bühne gebracht. — Das ist eine von den Folgen des Irrthums, daß alles, was auf der tragischen Bühne als ein Wahres auf die Handelnden zu wirken scheint, auch die Zuschauer täuschen, und ihnen als Wahrheit vorkommen müsse. Geschähe das bei der Erscheinung des erschlagenen Banko im Macbeth z. B.; so würde eben dadurch die Kunstwirkung vernichtet werden, und an ihre Stelle eine rein peinliche, natürliche treten: der Zuschauer würde nicht Theilnahme an einem fremden Schrecken, sondern ein eignes Entsetzen empfinden. Jene Theilnahme, auf welche hier alles ankommt, hängt keineswegs vom wirklichen Glauben des Zuschauers, sondern von dem scheinbaren des Spielers ab, und wir müssen Banko's Geist nur darum sehen auf dem Theater, weil wir sonst über die Ursache von des Königs Schrecken zweifelhaft bleiben würden. Inzwischen beruht der richtige Gebrauch dieses tragischen Erregungsmittels auf mancherlei Bedingungen, welche häufig verletzt werden, und der neueste Versuch, der in dem Trauerspiele, die Ahnfrau, gemacht worden ist, die Erscheinung und Mithandlung einer Ver-

storbenen als Hauptsache zu behandeln, und das ganze Stück hindurch die Zuschauer mit einer Art von künstlerischen Gespensterschauder zu unterhalten, scheint aus einer Verwechselung der Begriffe von Mittel und Zweck hervorgegangen zu seyn.

Handlung.

Wenn ein Kaufmann, der von Leipzig kommt, gefragt wird, wie die Messe ausgefallen sey? so ist gewöhnlich die Antwort: So so! Nur zu wenig baar Geld unter den Leuten; und fragt man einen Zuschauer, zumal einen kritischen, der von der Darstellung eines neuen Trauerspiels herkommt, wie ihm das Stück gefallen habe? so hört man fast immer die Klage: Ganz gut, nur zu wenig Handlung darin. Der Kaufmann weiß, was er sagen will, und jedermann versteht ihn, denn jedermann weiß, was baar Geld ist, und daß der Kaufmann mit dem Geldmangel unter den Leuten den Mangel an Einnahme in seiner Tasche meint; der Zuschauer hingegen weiß in der Regel nicht, was er sagen will, und wenn man ihn fragt: Was verstehen Sie unter Handlung? so findet sich, daß er entweder gar keinen Begriff davon hat, oder daß er ihn mit dem Begriff von Begebenheit vermengt.

Begebenheit ist Vorgang in der Natur; Handlung ist Aeußerung menschlicher Willenskraft. Handlungen können Begebenheiten hervorbringen, und von ihnen veranlaßt werden; Begebenheiten können als Ursach oder Wirkung von Handlungen erscheinen; aber beide sind immer verschieden. Daß Calderons standhafter Prinz stirbt, ist eine Begebenheit; daß er sein Leben für seinen Glauben hingiebt, ist eine Handlung: aber indem beides zuletzt in der Zeit zusammenfällt, wird es im Begriff' eben so wenig Eins, als im Hamlet die Katastrophe und die Erscheinung des Geistes.

Im Trauerspiel sind Handlungen die Hauptsache: denn sie sind es, welche unmittelbar auf den Zweck wirken, uns an die Macht unserer sinnlichen und an die Kraft unserer moralischen Natur zu mahnen. Begebenheiten können das nur mittelbar, in soferne sie mit jenen durch das Band von Ursach und Wirkung zusammenhängen, und mithin sie zu erklären oder anschaulich zu machen geeignet sind. Aber Begebenheiten sprechen zu den Sinnen, Handlungen zu Geist und Herzen. Darum dringt ein noch roher Geschmack auf jene, und eilt nach ihnen dem Theater, wie der Haufe nach einer Enthauptung dem Rabenstein zu; der besser Gebildete hingegen zieht diese vor, und wenn er die Aeußerung der menschlichen Wil-

lenskraft wahrnimmt, läßt er sich oft gern den sinnlichen Anblick ihrer materiellen Ursach und Wirkung entziehen. Als Gotter Voltaire's Merope für die deutsche Bühne bearbeitete, strich er die treffliche Erzählung der Ismenie von der kühnen That Egisths. Der damalige Geschmack forderte das; denn schauen wollte man den Tempel Hymens, die Priester, das Hochzeitgepränge, und wie Egisth den Polifontes mit dem Opferbeil vor den Kopf schlägt. Jetzt ist es schon um vieles besser; denn mit Antheil hört man in Schillers Phädra vom Untergange des Hippolyt die bloße Erzählung an; und man spricht dem Oedipus in Theben von Sophokles die Handlung nicht ab, wenn man es gleich nicht sieht, wie Jokasta sich erhenkt, und der König mit der Brustspange ihres Kleides die Augen sich aussticht.

Jene Rohheit des Geschmacks zwang die modernen Dichter, wider die antike Regel der tragischen Dreieinheit sich aufzulehnen; denn nur in wenig Fällen erlaubte ihnen das Gesetz der Glaublichkeit, alle die Handlungen und Begebenheiten, welche zur Haupthandlung gehören, an Einem und demselben Orte aufzuhäufen, und in einen Zeitraum zusammen zu drängen, welcher mit der wirklichen Dauer der Darstellung in keinem fühlbaren Mißverhältnisse stehen sollte. Daß man

die alte Fessel sprengte, war recht gut; denn sie lähmte den Aufflug unsres tragischen Genius; aber die Kritik — die Theaterkritik allenfalls ausgenommen, welche gleich andern Theatererscheinungen flüchtig ist, wie ein Schatten, der über die Wiese fährt — die Kritik darf einem Uebel nicht das Wort reden, weil es unter vielem Unwesen auch etwas Gutes hervorgebracht hat. Am Ende giebt es doch wohl nur zwei Wege zum Ziel. Entweder muß das aristotelische Einheitsgesetz, wenn auch nicht buchstäblich, doch in so weit beobachtet werden, als die veränderte Beschaffenheit der Bühne nicht eine Ausdehnung desselben gestattet; und alle Vorgänge, welche dasselbe von der sinnlichen Erscheinung auf dem Theater ausschließt, müssen auf dem Wege der Erzählung, der Beschreibung und der Erscheinung ihrer Folgen zur Mitwirkung kommen: oder der Zuschauer muß durch das Ergreifende der auf einander gehäuften Ereignisse in einen Schwindel hineingerissen werden, welcher ihn nicht daran denken läßt, daß sie nur an mehreren, von einander weit abgelegenen Orten und in ganz verschiedenen Zeitepochen sich zugetragen haben können. Wie mächtig aber auch der Genius seyn mag, welcher den Dichter auf dem zweiten Wege führt, immer wird der Nachtheil bleiben, daß der Zuschauer nach der Vorstel-

lung nicht recht weiß, ob er all diese Dinge mit angesehen, oder nur davon geträumt habe, und immer zieht es uns daher mit geheimen Banden auf die Bahn zurück, auf welcher die Griechen in der glänzenden Epoche ihrer Tragik wandelten.

Die Dornensträuche, welche dem modernen Dichter diese Bahn am meisten verleiden, sind die Schauspieler, welchen die Gabe des dramatischen Erzählens mangelt. Es ist gar leicht für Leute von gesunder Brust und gewandten Gliedern, den Ausbruch einer mächtigen Leidenschaft in hochtönenden Worten herzubrausen, und eine schauderhafte That in weiten und breiten Bewegungen zu vollbringen. Aber das Erzählen eingreifender Vorgänge verlangt einen Meister der Kunst. Selten kommt es bei einer wohlangebrachten Erzählung bloß darauf an, daß der Zuschauer erfahre, was geschehen ist. Es soll erscheinen, soll lebendig werden vor dem Auge seiner Phantasie; er soll es im Geiste sehen, und dahin wird es der Erzähler schwerlich bringen, wenn er es nicht selbst im Geiste sieht, indem er es erzählt. In vielen Fällen ist es aber auch damit nicht gethan. Der Eindruck, den die Begebenheit auf den Erzähler machte, der Antheil, den sein Gemüth daran nahm, der Seelenzustand, in welchem er beim Anfange der Erzählung sich befindet, die Empfindun-

gen, welche beim Fortgange derselben die Macht ei-
ner lebendigen Rückerinnerung in ihm aufregt —
das alles soll dem Zuschauer ebenfalls sichtbar wer-
den; und nur dem wahren Talent' ist es gegeben,
mit eben so viel Begeisterung als Besonnenheit auf
Einmal nach so verschiedenen Richtungen zu wir-
ken; gleich einem wohlangelegten und wohlunter-
haltenen Feuer, welches seine Wärme und sein
Licht gleichzeitig nach allen Seiten versendet.

An dieser Klippe scheitert gewöhnlich der tra-
gische Dichter, wenn er sein Werk den Wogen der
Darstellung übergiebt. Wie sehr er auch immer
darauf hingearbeitet hat, daß die Lebendigkeit der
Erzählung den Schauspieler ergreife, und daß un-
terbrechende Zwischenreden von Zeit zu Zeit ihn an
die Nothwendigkeit erinnern, im Erzählen zugleich
Mitspieler zu seyn; meistentheils thut der Schau-
spieler zu wenig oder zu viel, erzählt entweder tro-
cken, wie ein Vorleser, oder geräth in eine falsche
Leidenschaftlichkeit, indem er nach einer Wirkung
und nach einem lauten Beifalle ringt, den um so
leichten Preis nur der Vollbringer, nie der
Erzähler erhalten kann. *)

Nichts

*) Am besten werden mich hier die wenigen Leser verste-
hen, welche die beiden Schauspieler, Oels in Weimar
und Genast in Leipzig, in der Rolle des Camastro
in

Nichts ist daher zweckwidriger, als das Verfahren mancher Direktionen, welche erzählende Rollen talentlosen Spielern, und, wenn sie kurz sind, oft sogar Leuten anvertrauen, welche in der Theater-Republik zum Gesinde-Stande gerechnet werden.

Honorar.

Das ist der höfliche Name für denjenigen Kaufschilling, welchen die Direktionen den dramatischen Dichtern für die ungedruckten Handschriften ihrer Stücke bezahlen, um sie aufführen zu dürfen. Daß sie das überhaupt thun oder wenigstens versprechen, hat seinen Grund in dem Vortheile, welchen sie hoffen, wenn sie etwas Neues, dem Publikum noch nicht durch Lektüre bekanntes aufführen. Dies reizt eines Theils die Neugier, und nimmt andern Theils dem Publikum die Möglichkeit, genau zu beurtheilen, in wieferne die Schauspieler den Zwecken des Dichters entsprochen, oder sein Werk vor der Darstellung verstümmelt, oder auch bei derselben verhunzt haben. Das unanständige

---

in der Albaneserin gesehen haben. Dieser Camastro hat in einer und derselben Scene alle oben beschriebenen Forderungen zu erfüllen, und die genannten Herren haben sie so erfüllt, daß man hätte denken sollen, es wäre leicht.

Verhältniß, in welches dadurch die Dichter zu der deutschen Bühne gerathen sind, ist eine Frucht des Uebels, daß in Deutschland der Rechtsbegriff des literarischen Eigenthums practisch noch wenig ausgebildet ist. Oeffentliche Theater sollten eigentlich auch gedruckte dramatische Werke ohne Einwilligung des Verfassers oder seiner rechtlichen Stellvertreter aufzuführen nicht befugt geachtet werden. Denn obwohl derselbe durch den Druck und durch die Zulassung des Verkaufs im Buchhandel sein Geisteswerk dem Publikum zum Mitgenuß übergiebt; so thut er es doch nur unter der stillschweigenden Bedingung, daß er oder sein, durch Vertrag in seine Rechte getretener, Verleger den Handelsvortheil dieser Mittheilung ziehe; und dem Käufer des Exemplars ist nach der Rechtsphilosophie nicht erlaubt, davon einen Gebrauch zu machen, welcher mit dieser Bedingung des Verkäufers im Widerspruche steht. Auf diesem Grundsatze ruht die rechtliche Unstatthaftigkeit des Nachdrucks, der eine offenbare Schmälerung jenes Handelsvortheils ist, welchen der Autor entweder selbst ziehen will, oder dem Verleger verkauft hat. Und aus demselben Grundsatze läßt sich auch ableiten, daß eigentlich die öffentliche Aufführung eines gedruckten Stückes von einer Schauspielergesellschaft nicht ohne Einwilligung des Autors oder seines Stell-

vertreters geschehen sollte: denn wenn sie schon keine eigentliche, weitere Vervielfältigung des Buches ist: so ist sie doch eine öffentliche Feilbietung des Werkes zu erleichtertem und nach Befinden erhöhtem Genuß, welche theils das Buch Manchem entbehrlich machen, theils auch, wenn sie das Werk verstümmelt oder verhunzt, (S. d. Artikel Lump) leicht dem Verkaufe des Buches nachtheilig werden kann. Schon allein das rechtliche Interesse des Autors, dergleichen Verstümmelungen und Verunstaltungen (in welchen oft die Bühnen das Werk unter seinem Namen öffentlich ausstellen) nach Möglichkeit zu verhindern, begründet die natürliche Verbindlichkeit der Direktionen, zu der öffentlichen, theatralischen Ausstellung zuvor seine Einwilligung zu suchen. Die rechtlichen achten sich eben um dieser Verbindlichkeit willen nicht befugt, ungedruckte Stücke von andern Bühnen zu kaufen und aufzuführen. Sie fühlen, daß diese Bühnen, wie rechtmäßig sie auch das geschriebene Exemplar und das Aufführungsrecht vom Autor an sich gebracht haben mögen, doch nicht befugt sind, das letztere weiter zu veräußern. Um wieviel weniger können sie es vom Buchhändler, der es selbst nicht erworben hat, durch den Kauf des gedruckten Exemplars erlangen, welches sie überdies der Abänderungen wegen gewöhnlich erst umschreiben lassen? Es würde al-

lerdings mancherlei Schwierigkeiten unterliegen, durch Gesetzgebung diese natürliche Verbindlichkeit zur positiven zu erheben. Das Einwilligungsrecht würde auf das Leben des Autors oder auf eine gewisse Zeit zu beschränken; von der Pflicht, sie zu suchen, würde die Direktion billig zu entbinden seyn, wo sie aus Unkenntniß seines Aufenthalts oder um ähnlicher Hindernisse willen sie nicht füglich suchen könnten. Allen diesen Schwierigkeiten weicht das in Frankreich (wenigstens für die Haupttheater) geltende Recht aus, indem es dem Autor unter gewissen leicht übersehlichen Modificationen einen Antheil an dem Ertrage der öffentlichen Darstellungen seines Werkes zuspricht. So wird dort der dramatische Dichter der Bühne seiner Nation angehörig und eigen; während er bei uns nicht viel enger mit ihr zusammenhängt, als der Messerschmied mit dem Barbier, der mit dem Werkzeuge, welches jener verfertigte, für eigne Rechnung den Leuten si bien que mal die Bärte abnimmt. Es gehört, beiläufig, unter die Vorwürfe, welche Goethe'n gemacht werden können, daß er während seiner Theaterverwaltung nicht, wie sehr es auch immer im Kleinen hätte geschehen müssen, den Ton zu einer besseren Einrichtung angegeben hat. Dagegen erzählt Winklers Tagebuch der deutschen Bühnen einen Fall, wo die

Bühne in Hamburg ein Stück (die Schuld), dessen Handschrift sie ausgeschlagen hatte, erst nach dem Druck aufführte, und dennoch ungefordert dem Dichter ein Honorar zahlte. Es erzählt aber auch vom Theater zu München ein gerade entgegengesetztes Verfahren: Zurücksendung des Manuscriptes nach Einjähriger Verzögerung, und Aufführung des Stücks, sobald es gedruckt erschienen war.

Kostüm.

Da das Wort französisch ist, so wird mir es niemand für undeutsch auslegen, daß ich, ehe und bevor ich dasselbe in mein Wörterbuch aufnahm, das Dictionnaire portatif par Monsieur Gattel (à Lyon 1797.), welches seit dem 18ten Oktober 1813 in meiner geheimen Bibliothek von alten Kalendern und konfiscirten Büchern stand, hervorholte, um es darin nachzuschlagen. Da ich jedoch nicht nur ein Deutscher, sondern noch obendrein einer von den wenigen bin, die gerade am 18ten Oktober geboren sind; so schäme ich mich ein wenig, daß ich französisch verstehe, und setze daher Herrn Gattels (vermuthlich von der Akademie entlehnte) Erklärung in der Uebersetzung her:

„Kostüm ist der Gebrauch der verschiedenen Zeiten und Orte, nach welchem die Dichter und vor allen die Maler sich bequemen müssen."

Diese Definition hat eine verborgne Aehnlichkeit mit der Beschreibung, welche Calderon im standhaften Prinzen von der Wiege giebt, die man nur umkehren darf, wenn man sich einen Begriff vom Sarge machen will. Ich weiß meinen Lesern nicht deutlicher zu sagen, was eigentlich das Theater-Kostüm ist, als wenn ich obige Erklärung des Franzosen umwende und sage: Es ist der Gebrauch der verschiedenen Zeiten und Orte, welcher nach den Schauspielern und vor allen nach den Schauspielerinnen sich bequemen muß.

Der erste und hauptsächlichste Beweis für die praktische Richtigkeit dieser Erklärung liegt in dem Umstande, daß selbst der Sprachgebrauch der Kunstlehrer, nach welchem das Wort Kostüm alle konventionellen Gebräuche gewisser Zeiten und Orte bezeichnet, sich verengt, und gleichsam zusammengestrichen wird, sobald ein Schauspieler Gebrauch von dem Worte macht: denn man kann allezeit Tausend gegen Eins verwetten, daß er darunter bloß die Begleitung und Ausstaffirung seiner Person versteht, und keine Ahndung davon hat, daß es eine Verletzung des Ko-

stüms ist, wenn der Türke in der Marionetten-Komödie den Hanswurst mit abgenommenem Turban begrüßt. Noch enger wird die Bedeutung des Wortes in dem Munde einer Schauspielerin. Wenn eine solche von einer Rolle verächtlich spricht: „Sie spielt nicht im Kostüm;" so muß man keinesweges glauben, daß die Rede von einer Rolle sey, welche ohne alle Bekleidung gespielt werden müsse. Hier ist unter Kostüm bloß eine solche Bekleidung und Ausstaffirung zu verstehen, welche der Spielerin neue Reize leiht, oder die alten erhöht, oder doch zum wenigsten die Augen der Herren Zuschauer durch ihre Fremdartigkeit besticht. Daher denn in der That nichts in der Welt mehr Unwissenheit verrathen kann, als jenes Urtheil der Theater-Justiz zu Z., welches eine Aktrize, die sich ausdrücklich zu Kostüms-Rollen verpflichtet hatte, für schuldig hielt, eine Hexe im Macbeth zu übernehmen. Wenn nun solchergestalt die Kleidermode des englischen Hofes zur Zeit der Königin Elisabeth der Schauspielerin nicht gefällt; so hat sie vermöge der Beschränkung des Begriffs die unbeschränkte Freiheit, die Königin von England im Kleide der Phädra oder Merope zu spielen.

So klar und richtig aber das alles ist: so erkennen es doch die Pedanten und Antiquitäten-

Krämer nicht an, theilen das Theater-Kostüm in korrektes und inkorrektes ein, und wollen das letzte ganz und gar von der Bühne verbannt wissen, ohne sich im geringsten darum zu bekümmern, wer das korrekte machen und bezahlen, und wie es die Schauspielerin anfangen soll, einer korrekten Tracht uralter Zeiten und Völker gemäß sich zu tragen und zu bewegen.*)

Da ich nun die Schauspielerinnen liebe, und die Pedanten fürchte, so möcht' ich gern zwischen meiner Liebe und zwischen meiner Furcht als Vermittler auftreten. Ich gestehe daher den Pedanten zu, daß das Theater-Kostüm korrekt seyn muß. Gleichwie aber das Theater seine eigne Theater-Malerei, die bei Tage scheußlich aussieht, und seine eigne Theater-Beleuchtung hat, die, wie das Geisteslicht der Pythia, von unten kommt; also statuire ich auch für das Theater-Kostüm eine eigne Theater-Korrektheit, und werde mich bestreben, deutlich zu machen, was darunter zu verstehen ist.

Ich will es mir, den Schauspielerinnen zu gefallen, gefallen lassen, daß der Begriff des Kostüms

*) Lichtenberg sagt: Wo der Antiquar in den Köpfen eines Publikums über einen gewissen Artikel noch schlummert, da soll der Schauspieler nicht der erste seyn, der ihn wecken will. Vermischte Schr. B. 3. S. 315.

auf die Tracht beschränkt werde; aber man muß mir dagegen erlauben, den Begriff noch weiter zu beschränken, indem ich behaupte, Tracht sey nur in so ferne Kostüm, als die Kunst sich ihrer bedient, um Orte und Zeiten dadurch zu charakterisiren. Hat sie damit andere Zwecke im Auge, z. B. Verschleierung der Nuditäten, Augenlust am Gewandfall, Bezeichnung des Charakters, Standes, Alters einer Person u. s. f.; so muß ich bitten, daß Tracht den Namen Tracht behalte, und nicht mit dem Kostüm vermengt werde, mag sie auch von den Namen: Kleidung, Drapirung, Maske, Ordenskleid, Uniform, Modetracht u. s. f. den einen oder den andern sich zueignen. Es kommt mir immer vor, als wüßten die Leute nicht recht, was sie sagen, wenn ich in Bezug auf Wallensteins Lager von den vielerlei Kostümen reden höre. Ich mag in diesem Gedichte nur Ein Kostüm, das des dreißigjährigen Krieges, und kann es hier durchaus nicht vertragen, wenn der Bauer von Anno 1500, der Dragoner 1750 und die Marketenderin von Anno 1805 ist. Ja es würde mir alsdann viel lieber seyn, wenn sie alle zusammen in dem Kostüm von 1814 erschienen, wie die Krieger in Epimenides Erwachen. Dieses Eine Kostüm ist inzwischen ein Zeit-Kostüm, was ich von dem Begriff eines Orts-Kostüm zu unter-

scheiden bitte. Dieses kann, in einem Stück, wo die Personen aus verschiedenen Ländern zusammenkommen, sehr mannigfaltig seyn, und dennoch in jenem zur Einheit werden. Beiderlei Kostüme nun nenne ich historisch und geographisch korrekt, wenn sie so dargestellt sind, wie sie an einem gewissen Orte, oder zu einer gewissen Zeit wirklich vorhanden waren, oder noch vorhanden sind.

Diese Korrektheit liebe ich außerordentlich in den Kupferstichen der Reise- und Länder-Beschreiber, in den Gallerien hochfürstlicher Ahnenbilder, in den Wachsfiguren-Kabinetten und an verschiedenen andern Orten mehr; aber auf dem Theater entbehre ich sie bisweilen recht gern, ja bisweilen mag ich sie nicht anders als ungern daselbst erblicken. Ersteres ist so ziemlich der Fall in allen Trauerspielen aus den Zeiten der Reifröcke, und aus denen, wo die Feldherren noch Allongen-Perrücken trugen; letzteres unter andern im Posthaus zu Treuenbrietzen von Kotzebue. Obschon die Handlung dieses kleinen Stückes offenbar im siebenjährigen Kriege spielt; so wollen mir doch die beiden Damen in der damaligen Modetracht nicht gefallen, und ich wette, daß es den jungen Damen in den Logen eben so geht mit den beiden Offizieren, wenn dieselben nach der Probe

aus der Zeit der Prager Schlacht gekleidet sind. Würde hingegen Bürgers Lenore, welche auch nach der Prager Schlacht spielt, auf die Bühne gebracht, so würde mich eine Lenore nach der neuesten Mode gewaltig verstimmen, und ein Wilhelm als preußischer Freiwilliger von 1813 sofort aus dem Theater treiben. Worin mag nun wohl der Grund dieser Verschiedenheit liegen?

Ich glaube, er liegt in dem Umstande, daß auf der Bühne jeder sichtbare Widerspruch zwischen der Handlung und den äußeren Merkmalen ihrer Zeit oder ihres Orts etwas ungemein Störendes hat. Reifröcke und Allongen=Perrücken auf der Bühne wecken in uns meist komische Erinnerungen auf, und können daher mit einer tragischen Handlung leicht in Widerspruch gerathen. Die Scenen im Posthause zu Treuenbrietzen gehören in Stoff und Form der heutigen Modewelt an, wo die Trachten aus dem siebenjährigen Kriege keine Eroberungen mehr machen. Und die schauerlichen Dinge, welche Lenoren begegnen, sind, gegen die neumodischen romantisch=mystischen Gespensterdichtungen gehalten, so grober, kolossaler Natur, daß sie nur in einer gewissen Zeitferne sich gut ausnehmen, ähnlich den Hexen im Macbeth, die nach dem Zwecke des Dichters auf uns wirken, weil er uns nicht den Glauben daran,

sondern bloß die Voraussetzung zumuthet, daß zu Macbeths Zeiten daran geglaubt wurde. Man setze diese Hexen in die Zeit der Schlacht von la belle Alliance, so ist ihr ganzer poetischer Zauber vernichtet: und man mache endlich gar den Widerspruch von Handlung und Zeit sichtbar, indem man dem Macbeth die neueste englische oder preußische Generals-Uniform anzieht; so muß nothwendig die Tragödie im Element der parodirenden Posse untergehen.

Von diesem Standpunkt' aus läßt sich der Satz anfechten: daß das Theater-Kostüm überall historisch und geographisch korrekt seyn müsse, wo der Autor Ort und Zeit der Handlung bestimmt hat. Mancherlei Rücksichten können den Dichter veranlassen, die Handlung an einen Ort und in eine Zeit zu verlegen, der sie weder historisch noch poetisch angehört. Hier ist der Fall möglich, daß die Handlung auf der einen, und Ort und Zeit auf der andern Seite in einem gewissen Widerspruche stehen. Diesen kann der Dichter für die Phantasie des Lesers decken, indem er dem Ort' und der Zeit Eigenschaften andichtet, welche mit der Handlung poetisch harmoniren. Dann ist nicht sowohl der Ort, als sein Name, nicht sowohl die Zeit, als ihre Jahrzahl mit der Handlung im Widerstreite, woran allenfalls der Histo-

riker und Geograph, aber nicht leicht der Geschmack und der Kunstsinn Anstoß nehmen werden. Geschieht aber in einem solchen Falle die Darstellung im getreuen Kostüm des Orts und der Zeit, die der Dichter genannt hat; so geräth, wenn dieses Kostüm Ort und Zeit scharf und sprechend bezeichnet, die Erscheinung auf der Bühne mit dem Gedanken des Dichters in einen sichtbaren Widerstreit; die Gestalten der Schauspieler malen dem Auge des Zuschauers gerade das, was ihm der Dichter entrücken wollte, und indem die Künstler ihre Trachtenkunde beurkunden, tragen sie ihre Unbekanntschaft mit dem Sinne der Dichtung zur Schau. Daß dies ein Fehler sey, leuchtet ein; aber wie soll er vermieden werden? Ich weiß darüber keine bessere Regel zu geben, als die: Man wähle das Kostüm so, wie man thun müßte, wenn der Dichter Ort und Zeit nicht genannt hätte. Man gebe die geographisch-historische (kürzer, die prosaische) Korrektheit für die poetische preiß, und trachte nach einer malerischen Zusammenstimmung des Kostüms mit der plastischen Gestaltenwelt, welche die Dichtung in der Phantasie des Lesers rege macht.

Die Handlung eines Drama kann ferner mit dem Ort' und der Zeit, in welche der Dichter sie versetzte, in Uebereinstimmung, dennoch aber

mit den äußeren Merkmalen der letzteren, und besonders mit der Tracht derselben, im Widerstreit stehen. Bleiben wir bei dem obigen Beispiele von der Allongen-Perrücke. Ein Jahrhundert, in welchem junge Fürsten in diesem Hauptschmucke zu Felde zogen, kann Sitten, Gebräuche, Staatszustände und Charaktere aufzuweisen haben, die es vortrefflich zum Schauplatz' einer Heldentragödie eignen; aber die Feldherrntracht dieses Jahrhunderts, die ungeheure Haarwolke, der kleine Tressenhut darauf, das mit Knöpfen und Knopflöchern bis an die äußerste Spitze des Rockschooßes verzierte Bratenkleid über dem blechernen Brustharnisch, die Beinschienenförmigen Kamaschen und die hohen bunten Absätze — so gut das alles auf der damaligen Bühne zur Tragödie mag gepaßt haben; es paßt dazu auf der heutigen nicht mehr, weil sie in einer andern Zeit aufgeschlagen ist, wo diese Tracht im Felde gebraucht, selbst dem Feinde gegenüber eine ganze Armee zum Lachen reizen würde. Lachen wir doch schon über die Gestalt eines Kriegers mit Puderlocken und steifem Zopf', und wie lange ist es wohl her, daß noch bei allen deutschen Heeren die Musterinspektoren den Maaßstab für diese Haarzierden in der Tasche trugen? Ich gebe zu, daß die Uebereinstimmung der Trachten im Stück den widersinnigen Effekt mindern, und die

Gewöhnung des Auges ihn endlich ganz entfernen kann; aber bedenklich bleibt es immer, auf diesen unsichern Erfolg hin das Heil der Dichtung an das Prinzip der Korrektheit des Kostüms zu wagen; und ich würde hier wiederum zu einer poetisch-korrekten Abweichung rathen. Aber wohin soll abgewichen werden? Rückwärts, vorwärts oder zur Seite? Das erste dünkt mich in den meisten Fällen das rathsamste. Die Angabe der Gründe würde mich hier zu weit führen.

Weiter ist zu erwägen, daß das prosaisch-korrekte Kostüm selbst in dem Falle, wo es mit der Dichtung verträglich ist, in Kollision kommen kann mit einem wissenschaftlich inkorrekten, welches die bildenden Künste, Malerei und Skulptur, dem Kunstsinne werth gemacht haben. Maler und Bildhauer, für welche die Tracht noch weit wichtiger ist, als für die Schauspieler, weil sie nur durch Gestalt, nicht zugleich durch Bewegung und Rede wirken können, haben es von jeher sich erlaubt, historische Personen in ideale Trachten zu kleiden, oder wenigstens die wissenschaftlich korrekte Tracht nach den stillen Gesetzen des Kunstgeschmackes zu verändern. Hat nun für gewisse Orte und Zeiten die Vorstellung eines solchen verschönerten Kunstkostüms in den Zuschauern sich festgesetzt, so möchte ich der Bühne nicht rathen, um der wissenschaftlichen Kor-

rektheit willen davon abzuweichen, da die schönen Künste unter sich in einem engeren Bunde stehen, als mit den Wissenschaften, und da es die Kunst überhaupt mit dem Wahren nur in soferne zu thun hat, als ohne dasselbe das Schöne und Erhabne nicht bestehen kann.

Nach allen diesen Betrachtungen fordere ich von der Bühne eine kunstgemäße Uebereinstimmung der Trachten mit dem Geiste der darzustellenden Dichtung, und diese nenne ich Theater-Korrektheit des Kostüms.

Diese Korrektheit glaube ich den Bühnen besonders dadurch zu empfehlen, daß ich auf ihre Wohlfeilheit in Vergleichung mit der wissenschaftlichen Korrektheit aufmerksam mache. Die wirkliche Trachtenmode aller Zeiten und Völker ist ein ewiger Wechsel von Verschiedenheiten, welche kaum in einem menschlichen Gedächtnisse, geschweige denn in einer Theater-Garderobe Platz haben. Ihre ungemessene Anzahl schmilzt in eben dem Maaße zusammen, als die Kunst sich lediglich mit demjenigen befaßt, was an ihnen schön oder charakteristisch oder beides zugleich ist. Da die Zeit für die Phantasie eben so gut, wie der Raum für das Auge, ihre Perspektive hat, welche die Gegenstände näher an einander rückt, und Einzelnheiten zu einem Ganzen einiget; so kann Ein

und

und dasselbe Kostüm auf der Bühne nicht selten für die Charakterisirung mehrerer Jahrhunderte taugen, welches freilich gar sehr cum grano salis zu verstehen und anzuwenden ist.

Die Bühnen würden mich nämlich ganz falsch verstehen, wenn sie die poetische und die wissenschaftliche Korrektheit als zwei ewig unvereinbarliche Gegensätze betrachten wollten. Es giebt im Gegentheil Fälle, wo nur die wissenschaftliche Korrektheit die wahre poetische ist, wovon ich bereits oben ein Beispiel genannt habe: „Wallensteins Lager." Ueberall, wo im dramatischen Werke sich offenbart, daß Treue in Zeichnung der Zeit oder des Ortes unter die Kunstzwecke des Dichters gehörte, da wird es selten zu rechtfertigen seyn, daß man von dem wissenschaftlich-korrekten Kostüm abweiche. Ja auch da, wo es für die freie Phantasie mehrere, zur Handlung poetisch passende Kostüme giebt, unter denen sich auch das wissenschaftlich-korrekte befindet, wird dem letzteren der Vorzug einzuräumen seyn, weil es mit den Kunstfreunden auch zugleich die Wissenschäftler befriediget.

Daß übrigens alles Zusammentreffen und alles Abweichen von dem wissenschaftlich-korrekten Kostüm nach dem Gesetz der Einheit erfolgen müsse, habe ich bereits oben berührt, wo vom Kostüm des dreißigjährigen Krieges die Rede war. Nichts ist

fehlerhafter, als wenn einzelne Schauspieler ihr werthes Selbst in der Darstellung des Stückes isoliren, und dieser Fehler wird häufig auch in der Wahl des Kostüms begangen. Wenn Maria Stuart, en pain de sucre geschnürt, neben einer Elisabeth in kurzer Taille mit reich besetztem Brustgürtel erscheint; so hat jene die Historiker, diese die Kostümsidealisten auf ihrer Seite; ich aber tadle beide bloß darum, weil sie nicht einig unter einander sind, und empfehle den Direktionen, diese Uneinigkeit im Costume nicht de coutume werden zu lassen.

Was die Privatbühnen betrifft; so hoff' ich, daß ihnen meine neue Lehre von der Theaterkorrektheit ganz vorzüglich willkommen seyn wird, weil sie der Toilettenphantasie der Frauen einen weiteren Spielraum öffnet. Aber ich kann den Männern, welche die weiblichen Toilettenphantasien bezahlen müssen, nicht verhehlen, daß es eine noch wohlfeilere Kostümstheorie giebt, nämlich die von Lichtenberg, welcher in seinem dritten Briefe aus England (Deutsches Museum Jul. 1776 u. Verm. Schriften Lichtenb. B. 3. S. 309.) mit mathematisch scharfsinnigen Gründen es vertheidiget, daß Garick den Hamlet — im französischen Kleide spielte. Das Spiel vor einem Kreise von Freunden erlaubt wirklich in den meisten Fällen die Beibehaltung

der eben gangbaren Trachten. Nur möcht' ich nicht rathen, daß man in seinen eignen, oft getragenen Kleidern spiele, weil es häufig das Spiel erschwert, wenn, bildlich zu reden, der Kern sich nicht gleichsam in einer fremden, oder mindestens neuen Schale fühlt. Das ist nicht selten eben so schlimm, als wenn er in einer fremden sich nicht heimisch fühlt.

Uebereinstimmung in der Wahl des Kostüms ist übrigens auch hier zu empfehlen, und wo Hamlet im schwarzen Frack auftritt, da thut der König wohl, in Uniform mit Stern und Ordensband zu erscheinen.

L u m p.

Am Schlusse des Trauerspiels die That von Theresen von Artner befindet sich S. 210 eine Nachschrift, welche mit den Worten anhebt: „Kotzebue sagt: Bei jedem Theater ist ein Lump, der die Stücke verschneidet.“ Der Ehrentitel ist sehr passend für den Vollzieher eines Geschäfts, welches eben so rechtlos als unvernünftig ist. Ein Stück verschneiden (oder auch zusammenstreichen) heißt nämlich, es zum Behuf der leichtern Aufführung durch Wegstreichung einzelner Stellen kürzer machen, als es der Autor geschrieben hat. Die-

ses Verfahren ist, in so fern es ohne Einwilligung des Autors geschieht, rechtlos: denn die Bühne ist eben so wenig befugt, sein Geisteswerk in einer eigenmächtigen Abänderung öffentlich aufzuführen, als der Verleger berechtigt ist, es auf diese Weise durch den Druck bekannt zu machen. Ob der Autor noch lebt oder nicht, das macht eigentlich keinen Unterschied: denn im Begriffe des Urheberrechtes an einem Geisteswerke liegt der Anspruch auf die Integrität der Ehre, die es dem Autor zu Wege zu bringen geeignet ist, und nach gesunder Rechtsphilosophie ist das Recht einer Person auf ihre Ehre, auf ihren guten Namen, auf die im Leben verdiente Achtung, vom physischen Leben dergestalt unabhängig, daß selbst die Justiz einem Hingerichteten Wiederherstellung seiner Ehre schuldig ist, wenn sich findet, daß er schuldlos war. Zwar scheint die Unmöglichkeit, vom todten Urheber die Einwilligung zu einer Abänderung zu erlangen, die er jetzt vielleicht selbst vornehmen würde, eine Modifikation dieses Satzes zu heischen. Da es aber stets möglich ist, daß die Abänderung dem Werke und der Ehre seines Urhebers schade; so ist sie einzig unter der Bedingung für erlaubt zu achten, daß sie bei Bekanntmachung des veränderten Werkes speciell angezeigt, und dadurch des Autors literarische Aestimation,

gegen unverdiente Verminderung in Sicherheit gestellt werde. Es ist mithin auch rechtlos, die Stücke verstorbener Autoren für die Bühne zu verschneiden, insofern dergleichen Anzeige nicht auf dem Theaterzettel erfolgt; und es kommt hierbei wiederum nichts darauf an, ob das Stück gedruckt ist oder nicht. Ist es nicht gedruckt; so folgt die Rechtlosigkeit sofort aus dem Umstande, daß nun das Publikum den Autor nach einem Werke beurtheilt, welches er so, wie dasselbe hier öffentlich bekannt gemacht wird, nicht geschrieben hat. Ist es gedruckt; so findet das Nämliche in Hinsicht desjenigen Theiles vom Publikum statt, welcher das gedruckte Werk entweder nicht kennt, oder mit dem verschnittenen nicht vergleicht.

Inzwischen lebe der Autor oder er sey todt, und der Theaterlump zeige die Verschneidung an oder nicht; so bleibt sie doch immer ein unvernünftiges Abkürzungsmittel. Denn wenn das Werk gut gedichtet ist; so hängt Gedank' an Gedanken, Stell' an Stelle, und es kann kein Satz gestrichen werden, ohne daß der innige Zusammenhang seiner Nachbarn aufgehoben werde. Kann das aber geschehen, können so viel Stellen ohne Störung der Continuität gestrichen werden, daß dadurch eine merkliche Abkürzung entsteht; so ist das Werk schlecht gedichtet, und es wäre der seltsam-

ste Zufall von der Welt, wenn es durch bloßes Streichen zu einem guten Stücke gemacht werden könnte. Es wär' ein Wunder, wenn der schlechte Maler ein schlechtes Bild gerade auf die Weise auf die Leinwand gepinselt hätte, daß es schön würde, wenn man Streifen herausschnitte, und die übrigen Stücke wieder aneinander fügte.

„Aber gibt es nicht in guten Stücken Scenen, die untheatralische, poetische Längen haben?" Kaum. Lang oder kurz; was im Drama poetisch ist, das ist auch theatralisch gut, wenn es die Schauspieler vorzutragen und darzustellen verstehen. Aber wäre dem auch anders: so hilft doch solchen Scenen das Streichen nicht, sondern bloß das Umdichten. Das geschieht, wenn man den dramatischen Zweck der langen Scenen vollständig auffaßt, und ihn dichtend auf kürzerem Wege zu erreichen sucht. Das erfordert jedoch einen Dichter, und noch dazu einen solchen, welcher die Fähigkeit besitzt, den dramatischen Zweck der Scene vollständig zu erkennen, und mit dem Dichter des ganzen Stückes Ton zu halten. Ein solcher aber ist in der Regel kein Lump, daher thut er es nicht, so lange der Autor lebt, es wäre denn mit dessen Willen, oder, wenn der Autor todt ist, mit öffentlicher Anzeige seiner Umdichtung und auch wohl ihrer dramaturgischen Gründe.

„Aber gesetzt, daß das ganze Stück vortrefflich, nur für den deutschen Theaterabend zu lang ist?“ Dann führe man entweder ein kürzeres auf, das auch vortrefflich ist; oder man verlängere den Theaterabend. Das geschieht jedoch viel besser nach vorn, als nach hinten. Die nun das vortreffliche Stück ganz sehen wollen, entweder weil sie es noch nicht kennen, oder weil sie es ganz genießen wollen, die müssen kommen, wenn es angeht. Die es schon kennen, mögen den ersten, auch wohl den zweyten Akt vorüber lassen, und sich mit dem Genusse desjenigen begnügen, was in den Theaterabend fällt, welches solchenfalls immer das Beste seyn wird, weil dieses bei vortrefflichen Stücken gewöhnlich nach hinten zu sitzt. Daß ihr Späterkommen nicht störe, dafür sorge man, indem man sie nicht anders, als im Zwischenakt aus der Restauration in den Theatersaal einläßt.

Kurz ich bin überzeugt, daß die deutsche Bühne recht gut ohne Verschneiden auskommen kann. Gleichwie aber der Nachdruck schwerlich eher aufhören wird, bis der Nachdrucker allgemein Druckdieb heißt; so wird auch das Verschneiden nicht früher unterbleiben, bis es unter den Kunstfreunden üblich wird, den Stückverschneider Streichlump zu nennen. Es versteht sich jedoch, daß dieser Titel nur demjenigen gebührt, der um der

Abkürzung willen streicht. Was aus andern Gründen geschieht, das, obwohl es oft eben so rechtlos und eben so unvernünftig ist, gehört nicht hieher. S. d. Artikel: Bearbeiten, Censur, Einrichten, Maulrechtmacher u. a. m.

Narr.

Es mag gut seyn, und dabei bleiben, daß vom Theater meiner Nation der Hanswurst verschwunden ist; aber darüber bin ich höchst ärgerlich, daß auf der deutschen Bühne der Narr fehlt. Man wird lachen und sagen, es gäbe darauf Narren und Närrinnen im Ueberfluß. Ich gebe das zwar zu; aber sie taugen alle nur zum Lustspiel, und allenfalls zur Würze im Rührspiel. Dagegen fehlt es durchgängig am tragischen Narrn, ich meine: am Narrn im König Lear, den mir noch niemand zu Danke gespielt hat.

„Es ist," hörte ich den Komiker X., der ihn eben verhunzt hatte, auf dem Kaffeehause zu Y. sagen, „es ist eine eckelhafte Rolle; man muß den Harlekin machen, und kein Mensch lacht darüber." Das ist gut, mein Herr, sagte ich, aber es ist noch nicht genug; Sie müssen machen, daß am Ende alle Menschen darüber weinen. Er sah mich

mit weit offenem Munde an. Das bestimmte mich, den meinigen wieder zu zu machen; denn in Leute mit weit aufgesperrten Mäulern ist, eßbare Dinge ausgenommen, gewöhnlich nicht viel hineinzubringen. Aber zu Papier will ich bringen, was ich damals auf der Zunge hatte. Wenn die Gelehrten nicht eben viel Neues daran finden; so mögen sie fein bedenken, daß ich diesen Artikel vorzüglich für Narren schreibe.

Der Narr ist da im König Lear, welches unstreitig eine Tragödie ist. Und wo ist er in ihr da? Keinesweges in den ersten Scenen*), wo Lear den großen Narrenstreich begeht, der ihn am Ende zum Narren macht. Er erscheint erst dann, als die Folgen dieses Narrenstreiches sich zu äußern anfangen, und bleibt des Königs Begleiter, bis dieser wirklich wahnwitzig geworden ist. Wir sehen ihn in Scenen, womit es offenbar auf die tragische Wirkung des Mitleids abgesehen ist, und wir müssen annehmen, entweder daß Shakespear ein Narr war oder daß der Narr im Lear einen tragischen Zweck hat. Welcher kann das seyn? Etwa der: durch Nebeneinanderstellung der Possenreißerei und des königlichen Elendes die Wahrheit anschaulich zu

*) Diese werden, wenn mir recht ist, auf der deutschen Bühne gar nicht dargestellt.

machen, welche Napoleon Buonaparte in Warschau gegen den Erzbischof von Mecheln aussprach: Vom Erhabenen bis zum Lächerlichen ist nur ein Schritt*)? Ich kann das nicht glauben: denn so richtig es auch mit der oft besprochenen Nachbarschaft des höchsten Tragischen und des Komischen seyn mag; so ist doch auch das richtig, daß die Wirkung des Tragischen zerstört ist, sobald das Gemüth diese Nachbarschaft bemerkt. Es wird sich nimmermehr anstrengen, der Pein des Irdischen durch Erhebung zu entrinnen, wenn es nur einer anderen Richtung des Blickes bedarf, um diese Pein in Lust zu verwandeln, und die Beklemmung der Brust durch eine Erschütterung des Zwerchfells zu heilen.

Shakespear muß also wohl mit seinem Narrn etwas Anderes im Sinne gehabt haben, und wir werden das am sichersten finden, wenn wir sehen, was der Narr im Sinne hat, welches sich ziemlich klar aus demjenigen ergiebt, was er redet. Bei seinem Auftritt (Sc. 4. Akt 1. nach Eschenburg) hat er offenbar die Größe der Thorheit im Sinne, die Lear begangen hat; alle Wendungen seines amtlichen Witzes treffen zuletzt diesen Ziel-

---

*) Histoire de l'Ambassade dans le Duché de Varsovie en 1812. Paris 1815.

punkt; er ist ganz voll davon; selbst die Androhung der Peitsche hält seine Zunge nicht im Zaum; er vermag es nicht, seinen Verdruß darüber:

„Daß solch ein König ward zum Kind,
„Und Narren seine Brüder;"

unausgesprochen zu lassen, und indem er sich seines (jetzt leider veralteten) Hofchargenrechts bedient, seinem Herrn auf das Nachdrücklichste die Wahrheit zu sagen, weckt er im Zuschauer die Vorahndung des Unglücks, welches aus Lears Thorheit entspringen soll. Dabei zeigt er mitten in dem innerlichen Aerger über die Abtrünnigkeit eigennütziger Diener seine treue Anhänglichkeit an Lear *); wird bald darauf, als der König an der Undankbarkeit seiner Töchter nicht mehr zweifeln kann, so bitter über ihn, daß er ihn mit dem Schwachkopf vergleicht, der aus lauter Gütigkeit gegen sein Pferd Butter an sein Heu that, und bleibt sodann während der ganzen Unterredung zwischen Lear und seinen Töchtern stumm auf der Bühne bis zu dem erschütternden Momente, wo

*) S. Akt 2. Sc. 4. n. Eschenburg:
„Jedoch ich bleib'; es bleibt der Narr,
Und läßt den Weisen ziehn;
Der Narr wird nicht ein Schelm, es wird
Der Schelm ein Narr im Fliehn.

Lear sich mit den Worten zu ihm wendet: „O! Narr, ich werde wahnsinnig werden!" Mit einer Geberde des innerlich verhaltenen Grimmes über den Undank, der eben in aller seiner Scheußlichkeit sich entwickelte, läßt ihn hier meine Phantasie dem abgehenden Könige folgen, und so gleichsam den ersten Theil seiner Rolle mit einem nicht brillanten, aber gehaltvollen Exit schließen.

Schwerer ohne Vergleich ist der zweite Theil derselben. Der Dichter läßt ihn gleich in der ersten Scene des dritten Akts ankündigen. „Wer ist bei dem König?" fragt Kent, und der Ritter antwortet: „Niemand, als der Narr, der sich Mühe giebt, ihm seine herzzerbrechenden Leiden durch Possen wegzuscherzen." Nun tritt der König mit der Schauder erregenden Imprekation der empörten Elemente auf, und der Narr strengt sichtbar alle Kräfte seines Geistes an, um die Laune des Lustigmachers gegen den Schmerz zu behaupten, der sie in seinem Gemüthe nieder zu kämpfen droht. In dem ersten Versuche, den er macht, unter diesen schwierigen Umständen sein Amt zu verwalten, treibt sein Witz nichts auf, als das armselige Wortspiel mit courtholy-water und rain-waters. Der Kummer behält die Oberhand, und dringt ihm die Worte ab: „Guter Gevatter, geh hinein und bitt' um deiner Töchter Segen. Das

ist eine Nacht, die weder der Klugen noch der Narren sich erbarmt.“ Der zweite Versuch läuft nicht glücklicher ab. Das Sprichwort von Haus und Helm, so wie die schmutzigen Verse von Kopf und Hosenlatz mahnen zweckwidrig an Lears Thorheit, welche der Grund seines Elends ist; und als der Narr diesen Fehler bemerkt und verbessern will, bringt er statt des Witzes faden Unsinn zu Markte. Gegen das Ende der Scene redet ihn der König an: „Lieber Bursch, friert dich? Mich friert selbst. — Armer Narr und Schelm, ich habe nur noch ein Stück von meinem Herzen übrig; und das bedauert dich.“ Da fühlt der wehmüthige Narr keine Bitterkeit mehr über Lears Thorheit, und singt sein Liedchen: „Der Wind macht trocken, der Regen macht naß.“ Der armselige Trost schlägt an bei dem Könige, nun fühlt der Narr wieder für einen Augenblick die Geisteskraft seiner glücklicheren Tage, und übt sie auf der Stelle in einem Monolog, als wollte er versuchen, ob sie sich fest halten lasse. In der vierten Scene, wo Edgars verstellter Wahnwitz die Geistesverwirrung des Königs vollendet, geht dem Narren die Laune ganz aus, und seine Amtspflicht scheint vergessen zu seyn. In der sechsten Scene macht er noch einige Versuche, selbst dem wahnsinnigen Gebieter gegenüber sie zu erfüllen; aber als dessen Zustand bis

zur Raserei steigt, da giebt er sein Amt auf, der Schmerz wird ausschließlich Herr in seinem Gemüth', und als der König eingeschlafen ist, verräth er einen Zustand, wo ihm sein eigenes Leben als eine Last erscheint, die er ermüdet ist, zu tragen.

Was? hör' ich hier alle Narren rufen, die je im König Lear gespielt haben, ist der Autor närrisch? Der König schläft mit den Worten ein: So! so! wir wollen Morgen früh zu Abend essen, und der Narr endiget seine Rolle mit den Worten: Und ich will um Mittag zu Bette gehen. Wo ist in diesem albernen Spaße die geringste Spur, daß der Narr Schmerz über des Königs Elend empfindet?

Belieben Sie zu bedenken, meine Herren Narren, daß der Hofnarr Lears hier platten Unsinn schwatzen würde, wenn man seine Worte im eigentlichen Sinne verstehen wollte: denn aus den Worten, womit Edgar die Scene schließt: „Es komme diese Nacht, wie es will," ist abzunehmen, daß es Nacht ist, als der Narr spricht, aber nicht Mittag. Ich erdreiste mich daher, anzunehmen, der Narr rede hier seine angewöhnte, figürliche Amtssprache, und wolle mit dieser Rede nichts anders sagen, als: „Und ich will im Som-

mer meines Lebens sterben*). Nun frage ich Sie allesammt, ob es nicht vernünftig von dem Narren ist, wenn er diese Worte mit zerrissenem Herzen und mit Thränen im Auge spricht? Denn was will Shakespear wohl anders in dieser Scene zeigen, als einen höchst mitleidswürdigen Zustand seines Helden, und was kann mitleidswürdiger seyn, als der Zustand eines Königs, der Thränen aus dem Auge seines Hofnarren preßt, und den Wunsch zu sterben auf seine Zunge heraufzieht?

In diesem Sinne spielen Sie mir Lears Narren, zeigen Sie mir die Amtspflicht der Possenreisserei in immer wachsendem Kampfe mit Verdruß, Kummer und Schmerz, verdoppeln Sie mein Mitleid mit Lear durch den Anblick des Zustandes, in welchem Sie dadurch versetzt werden; dann will ich Sie allesammt loben, und diesen Artikel für nicht geschrieben erklären. Wollen Sie mich aber völlig verstehen; so nehmen Sie gefälligst den Shakespear selbst, oder Eschenburgs Ueber-

---

*) Daß es mit dem And I'll go to bed at noon so gemeint sey, deutet auch die spätere Rede Kents zu dem Narren an: „Komm, hilf wegtragen deinen Herrn, du mußt nicht zurückbleiben.“ Sie wird völlig leer, wenn man nicht annimmt, der Narr habe seit seinen letzten Worten in der Besinnungslosigkeit und Apathie des Schmerzes da gestanden.

setzung (die von Schlegel reicht leider nicht bis zum Lear) zur Hand: denn ich habe bei obiger Analyse mich nicht um die Bearbeitung bekümmert, in welcher König Lear in Deutschland dargestellt wird.

Nationaltheater.

Der Führer einer Gesellschaft abgerichteter Hunde, die in einer großen Bude auf einem theaterähnlichen Gerüste ihre Künste zeigten, erhielt in einer großen deutschen Stadt die sogenannte Permission, und hatte die Stirn, seinen Anschlagzetteln die hoffärtige Ueberschrift zu geben: „Deutsches Nationaltheater.“ Die stehende Bühne des Orts, welche seit der Wiedergeburt Deutschlands den nämlichen Titel angenommen hatte, deutete diesen genialen Einfall übel, und der Rechtsconsulent der Direktion erhielt den Auftrag, den Hundeführer wegen öffentlicher Beschimpfung des Nationaltheaters vor Gericht zu belangen. Der Lenker der vernunftlosen Künstler wurde zur Rede gestellt, er erschien dem beleidigten Theaterdirektor gegenüber in Person, und vertheidigte sich folgendergestalt:

„Hochweise Herren des Gerichts! Es sollte mich sehr wundern, wenn Einem unter Ihnen das-

jenige

jenige Theaterstück unbekannt wäre, welches gegenwärtig das meiste Aufsehen auf der deutschen Bühne macht, und das zahlreichste Publikum anlockt. Es nennt sich: der Hund des Aubri, oder der Wald bei Bondy, ist die Geschichte eines Mordes, der durch einen treuen Hund entdeckt wird, und dieser Hund spielt darin die Hauptrolle. Das ist nicht etwa bloß eine figürliche Redensart; der Hund tritt wirklich als Akteur auf. Er zieht die Klingel, um gleichsam die schlafende Justiz aufzuwecken, leuchtet der Entdeckung zum Orte der Unthat mit der Laterne voran, rekognoscirt die Person des Mörders, und steht auf dem Punkte, der langsamen Gerechtigkeit mit seinen Zähnen in ihr Strafamt zu greifen. Die Herren werden einsehen, daß zur Ausführung einer solchen Rolle mehr gehört, als Brotessen. Auch kann dieselbe keinesweges von einem Menschen dargestellt werden, wie etwa in einer einfältigen Posse Shakespeare's, der Sommernachtstraum, wo in der abgeschmackten Episode von Pyramus und Thisbe der Schreiner Schnak den Löwen spielt. Nein, der Hund des Aubri muß ein Hund, und dabei ein Künstler, ja sogar ein Tragiker, seyn, da seine Partie lenkend in eine Agnition oder Entdeckung eingreift, welche der berühmten im König Oedip des Sophokles von dem kunstsinnigen deutschen Volk

weit vorgezogen wird. Es ist klar, daß dieses Volk, dessen wiedergeborner Geschmack den Ruhm der Athenienser verdunkelt, bis vor kurzer Frist in dem helldunkeln Gebiete der tragischen Kunst den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen hat. Aber gleichwie im Macbeth Birnams Wald nach Dunsinane kommt, so ist nun, Gott sey Dank, der Wald bei Bondy nach Deutschland gekommen; die aufgeblähte Menschheit, vom germanischen Genius zu Wahrheit und Natur zurückgeführt, hat bescheiden ihre naturhistorische Eingehörigkeit in das Thierreich anerkannt; und der Hund, welcher schon dadurch, daß er so leicht toll wird, seine nahe Verwandtschaft mit dem Menschen beurkundet, ist ziemlich zu gleicher Zeit in das deutsche Epos (die Herren kennen doch wohl den Greif in der Corona?) und in die deutsche Tragödie als vernunftmäßig mithandelnde Person aufgenommen worden. Das Hundefach ist bereits in der deutschen Theaterkunst Rollenfach geworden; die Direktionen der Nationalbühnen fangen an, um brauchbare caninische Artisten nach allen vier Winden zu schreiben, und der anwesende Herr Schauspieldirektor selbst hat, ehe ich noch in diesen Ort gekommen bin, durch den hier in der Urschrift ersichtlichen Brief mich angelegentlich ersucht, ihm für den

Wald bei Bondy einen feurigen und gewandten Pudel einzuüben, welcher sehr anständig bezahlt werden solle. Es ist eine erweisliche Thatsache, daß bereits mehrere solche Hunde auf Gastrollen reisen, und ich bin Augenzeuge gewesen, daß einer derselben nach dem Stücke herausgerufen worden ist, das Publikum dankbar angebellt, und dabei mit dem Schwanze gewedelt hat. Man hat mir dagegen von einem andern erzählt, der wegen einer sehr sprechenden, aber im ersten Drama nicht ganz schicklichen, verächtlich gegen den Einbläserkasten gerichteten Pantomime ausgepocht worden seyn soll, und ich kann endlich die hochweisen Herren durch gegenwärtiges Juniusheft des Dresdener Bühnentagebuches vom Jahre 1816 überzeugen, daß bereits die deutsche Theaterkritik ihr Augenmerk auf diese Rolle gerichtet hat: denn hier, Seite 163, ist es gedruckt zu lesen, daß das Stück zu Nürnberg gefiel, daß das Minenspiel des jungen Eloi meisterhaft war, und daß der zu diesem Stücke künstlich dressirte Hund des Herrn Staudigl allgemein bewundert wurde."

„Auch auf der hiesigen Nationalbühne ist der Hund des Aubri erschienen, und unfehlbar haben Sie alle an seinem Talente sich ergötzt. Es ist nicht meine Sache, einen Hund, der einmal

für einen Künstler gilt, zu verkleinern, auch würd' ich in vorwaltendem Falle dadurch wider mich selbst zeugen: denn derjenige, welchen Sie hier das Amt einer wachsamen Kriminalpolizei haben verwalten sehen, war von mir selbst erzogen und gezogen. Aber ich kann es durch einen Eid bekräftigen, daß der Hund, welchen ich an den anwesenden Herrn Direktor auf sein briefliches Ersuchen abgelassen habe, von allen meinen Hunden der schlechteste, und auf meiner Bühne kaum zu Aushülfsrollen zu gebrauchen war. Sehen Sie meine übrigen Hunde agiren, und Sie werden erstaunen. Sie tragen menschliche Perücken und Kleider, fahren spazieren, tanzen Menuet, stehen Schildwacht, feuern Kanonen ab, geben im Konversationsstück durch Bellen Antwort auf die wichtige Frage, welch' Zeit es ist, und wenn nicht irgend ein schadenfroher Zuschauer Wurstschale auf das Theater schleudert, so bringen sie die ausdrucksvollste Pantomime ohne die geringste Störung zu Ende."

„Ziert nun, hochweise Herren des Gerichts, der unbeholfenste meiner Hunde das hiesige Nationaltheater, warum sollte ich die Bühne, worauf ein ganzes Dutzend seiner geschickteren Kunstverwandten glänzt, nicht berechtigt seyn, ein deutsches Nationaltheater zu nennen?"

Hier schloß der Mann seine Vertheidigung.

Der Schauspieldirektor war roth bis an die Ohren. Die hochweisen Herren sahen einander lächelnd an. Es kam ihnen wunderbar vor, daß ein Hundeführer von Sophokles und Shakespear gesprochen hatte, und der Präsident äußerte seine Verwunderung darüber durch die Frage, wie er, bei dem Anscheine von so viel Bildung, zu diesem erniedrigenden Erwerbe gekommen sey.

Der Hundeführer zuckte die Achseln und sprach: „Ich war ein junger Thor, der die dramatische Kunst schwärmerisch liebte. Ich wendete ein nicht unbedeutendes Vermögen auf die Errichtung eines Theaters, und wollte meiner Nation das Vorbild eines wahren Nationaltheaters, das heißt, eines solchen aufstellen, welches ausschließlich der Darstellung von Werken literarischen Werthes gewidmet seyn sollte. Sie begreifen, daß mich diese Narrheit in kurzer Frist unbemittelt machte. Meine Freunde riethen mir dringend, davon abzustehen, und dem herrschenden Geschmack nachzugeben. Nimmermehr! rief ich, eher will ich — Hunde führen bis Bauzen! Dieses gemeine Sprichwort, im Zorn ausgestoßen, wurde, als ich mich genöthigt sah, meine Lieblingsidee aufzugeben, die Veranlassung zu der Wahl meines jetzigen Erwerbes, wozu mir eine frühere Liebhaberei für die Jagd mit Hunden die Fähig-

keit gegeben hatte. Ich befinde mich sehr wohl dabei. Meine Bude ist immer voll. Mein Vermögen kehrt zurück, ohne daß ich die Kunst entweihe. Die Ueberschrift meiner Zeddel, ich will es gestehen, war ein humoristischer Ausfall auf die deutsche Bühne überhaupt. Sie verdient ihn. Wir werden wahrscheinlich nie ein deutsches Theater in dem Sinne haben, in welchem die Franzosen ein théatre français besitzen. Wir mengen, wie Schiller sagt, das Niedrigste und Höchste auf einem und demselben Schauplatz' unter einander. Doch genug davon. Ich will zur Beruhigung meines Gegners, der den Hund auf die Bühne gebracht hat, um nicht Hunde zu führen, jene Ueberschrift aufgeben. Inzwischen erfordert mein Erwerb ein wenig Charlatanerie, und da der Geschmack des Volks an meinen Darstellungen eben so gut etwas Nationelles ist, als die Liebhaberei der Engländer für die Hahnenkämpfe; so thue ich den Sühnevorschlag, meinen Erwerbszweig künftig ein animalisches Nationalschauspiel zu nennen."

Der beschämte Nationaltheaterdirektor nahm den Vergleich an, bezahlte aus eigenen Mitteln den Proceßwerthsstempel, und die Sitzung des Gerichtes war geschlossen. Da ich für meine Person mich nicht getraue, die hämische Ironie des Hundeführers zu widerlegen (es wäre denn

in Bezug auf den nebensächlichen Ausfall gegen Fouqué's Greif, der im Zauberepos sich gar wohl rechtfertigen läßt), so sey dieser Artikel hiermit auch geschlossen.

Oper.

Ich habe viel Anfechtung darum erleiden müssen, daß ich in meinem Almanach für Privatbühnen von 1817 die Oper ein Rühr-Ei von Kunst und Unsinn nannte. Es mag seyn, daß ich damals auf die Oper ein wenig böse gewesen; aber jetzt bin ich es nicht mehr, und doch weiß ich von der Oper keine andere Erklärung zu geben, als die, daß sie ein Rühr-Ei von Kunst und Unsinn ist.

„Nein," hör ich ergegnen, „sie ist ein Drama, dessen Handlung von Gesang und Instrumentalmusik begeitet, unterstützt und getragen wird." Aber darinne steckt ja eben der Unsinn, daß die Oper ein Drama seyn soll! Man mag den Begriff des Drama noch so weit ausdehnen; so bleibt es doch immer eine Begebenheit, dargestellt durch Nachahmung solcher Handlungen, welche dieselbe hervorzubringen scheinen. Nun will ich annehmen, dieses könne geschehen, ohne daß die Nachahmer (die Schauspieler) ein lautes Wort

sprechen, d. h. ich will zugeben, daß die Pantomime ein Drama seyn kann. Aber sie kann es doch nur seyn in zweierlei Fällen: entweder wenn die dargestellte Begebenheit so beschaffen ist, daß sie ohne alles Sprechen der dabei handelnden Personen wirklich seyn — daß sie aus lauter stummen Handlungen hervorgehen könnte; oder wenn die Zuschauer im Stande sind sich einzubilden, sie könnten nicht hören, was gesprochen wird, entweder weil sie taub wären, oder weil das Sprechen aus irgend einer andern Ursache nicht in ihr Ohr zu bringen vermöchte. In der That wird bei der Pantomime den Zuschauern diese Einbildung zugemuthet, und wenn nur die stummen Handlungen sprechend genug sind, um die Begebenheit, welche daraus entstehen soll, sammt dem Wie dieser Entstehung verständlich zu machen; so hab' ich auch gar nichts gegen diese Zumuthung, und gebe zu, daß die Pantomime ungefähr eben so, wie das Rede-Drama, auf Geist und Gemüth wirken kann. Aber bei der Oper ist das ganz anders, zumal wenn ich von der Operette (Oeperchen, Halboper) abstrahire. Hier schweigen die Nachahmer nicht, sondern sie singen, wo sie nach Beschaffenheit ihrer Handlungen und Situationen reden oder schweigen müßten; und nicht genug, daß sie singen, wo in der Wirklichkeit, wel-

che sie nachahmen, vernünftiger Weise unmöglich gesungen werden könnte: ein volles Orchester geigt und dudelt auch dazu, so daß von ihrem Gesange nur die Töne, nicht die Worte, in unsre Ohren dringen können.*) Hier kann der Zuschauer, insofern' er an der dargestellten Begebenheit (am Kerne des Drama) sich ergötzen will, den Schein der Wahrheit, worauf es doch bei allen Kunstwerken wesentlich ankommt, durch keinerlei vernunftmäßige Einbildung retten. Er hört, was zu den nachgeahmten Handlungen durchaus nicht gehört, und was ihn daher nothwendig stört im Genusse ihrer ästhetischen Wirkung auf Geist und Gemüth.

Man könnte einwenden, daß ja dies auch im metrischen Drama der Fall sey, und selbst im prosaischen Schauspiele, wenn der Ort der Begebenheit ein Ort fremder Zunge sey: denn hier höre man oft in England, Frankreich, Spanien das geläufigste Deutsch, dort Bauern und Handwerksleute in wohlgebauten Versen sprechen, und

---

*) Singung des Liedes, du übertriffst auch die schönere Sprechung,
Aber wir hören, ach! tönst du im Chore, kein Wort.
Schaffe, du bist ja Göttin, Musik, uns hörender, oder
Blase das Lebenslicht schmetternd dem Liede nicht aus.

Klopstock.
(Epig. 59.)

hier wie dort sey also der Schein der Wahrheit aufgehoben. Aber mit Nichten ist er das! Den Schein der Wahrheit hebt nicht auf, was von der Wirklichkeit, von der Erfahrung abweicht, sondern was die Schranken der Denkbarkeit übertritt, was der innern Natur der Sache widerstreitet. Der Erfahrung zwar, aber nicht der Natur der Sache widerspricht die Fiction, daß alle Welt in Versen spreche. Diese Fiction leiht nur der Sprache des Umgangs in der artistischen Nachahmung eine denkbare Vollkommenheit, die sie in der Wirklichkeit entbehrt. Und wenn auf der Bühne die Engländer, Franzosen, Spanier, Deutsch sprechen; so sprechen sie zwar eben keine sonderlich vollkommenere, oder schönere Sprache, als die ihrige ist; aber sie müssen Deutsch sprechen, um vom deutschen Publikum verstanden zu werden, und wenn hier etwas vom Scheine historischer Wahrheit aufgeopfert wird, so geschieht es bloß, um den Effekt der poetischen zu retten, welcher auf dem Verstehen der Sprache, in welcher Personen, Sitten und Handlungen geschildert werden, als auf seiner Conditio sine qua non beruht. Daher muß auf der Bühne die einheimische Sprache der fremden substituirt werden salvis exceptionibus in einzelnen Fällen), und die metrische Rede kann an die Stelle der ungebundenen treten, ohne daß das Drama an sei-

ner wesentlichen Wirkung einen Abbruch erleide. Aber Gesang und Instrumentalmusik können der Rede nicht substituirt werden; denn sie sind eigentlich gar keine Sprache, obwohl man sie bildlich gar wohl die Sprache der Empfindung nennen mag. Die Sprache ist das Hauptmittel der Gedanken-Mittheilung; Empfindungen theilt sie nur mit entweder mittelbar, durch den Ausdruck von Gedanken, oder nebensächlich, indem die Empfindung des Sprechenden durch ihren physischen Einfluß auf den Gebrauch der Sprachwerkzeuge sich verräth. Die Musik hingegen (der Gesang mit eingeschlossen) theilt hauptsächlich Empfindungen mit, und zwar unmittelbar, ohne das Medium erregter Gedanken. Diese kann sie nur aufwecken vermöge des Verhältnisses der Wechselwirkung, worinnen das Empfindungsvermögen und das Denkvermögen (Gemüth und Geist) mit einander stehen, und darum eben steht sie der Sprache nach, wo es gilt, gleichzeitig, oder wenigstens in schneller Folge, auf den ganzen inneren Menschen, auf Geist und Gemüth zu wirken. Sobald im Geiste die Vorstellung lebendig ist, wacht auch die Empfindung auf, die ihr correspondirt, und die Vorstellung lebt, sobald die Rede, welche sie mittheilt, vernommen worden ist. Nicht so umgekehrt. Die Empfindung muß nicht

bloß lebhaft, sondern auch anhaltend seyn, um entsprechende Vorstellungen im Geiste aufzuwecken; und — was noch schlimmer ist — die Musik braucht eine merkliche Zeit, um das Empfindungsvermögen durch wiederholte Berührungen in diejenige, lebhafte Thätigkeit zu versetzen, welche den Geist zu Vorstellungen aufregt. Die Sprache, möcht' ich sagen, zündet in beiden Gebieten, in dem des Geistes und in dem des Gemüthes, wie ein Blitz; die Musik wärmt, erhitzt und entflammt nach und nach durch eine fortgesetzte Reibung. Jene dringt ein in den innern Menschen mit der Schnelligkeit des Lichtstrahls; diese pflanzt sich langsamer, durch die Schwingungen der Nervensaiten fort, ungefähr wie der Schall durch die Luft. Schon darum taugt die Musik in den meisten Fällen zum Surrogate der Sprache nicht viel besser, als das Ohr zum Sehen; zumal unsere Modemusik mit ihrer Ueberkünstelung, welche nur das Trommelfell zu kitzeln sucht durch ungewöhnliche Mannigfaltigkeit gleichzeitiger Berührungen, ungefähr wie die Kochkunst die Zungenwärzchen und den Gaumen.*)

---

*) Freundin, was ist Gesang? „Gesang ist, wenn du nur hörest,
„Ernst wirst, oder weinst, oder dich inniger freust.
„Arien all der Bravura sind nur Schulübungen, die man

Ich kann mir allenfalls ein Volk denken, welches keine andere Sprache hätte, als die sogenannte *Geberdensprache*; aber wenn ich mir eines vorstellen wollte, dessen Individuen nur durch *Musik* sich einander mittheilen könnten, so müßt' ich annehmen, sie hätten sich nichts als *Empfindungen* mitzutheilen, und wären daher den Singvögeln im Wald' ähnlicher, als den Menschen, deren charakteristischer Verkehr der Gedankentausch ist.

Und eben so schwer, als solch' ein Volk, kann ich mir ein *Drama* vorstellen, in welchem die handelnden Personen einander nur Empfindungen, gar keine Gedanken, mitzutheilen hätten, das heißt, ein *Drama*, dessen Begebenheit lediglich aus Handlungen hervorgienge, die nur durch Empfindungen veranlaßt würden, und lediglich durch den Ausdruck von Empfindungen erklärbar wären. Aus dem *Zusammenwirken* von Geist und Gemüth, von Vorstellung und Empfindung, pflegen die menschlichen Handlungen zu entspringen; die *Sprache*, welche *beiden* Seelenkräften zum Dollmetscher

---

„Hält, zu lernen des Tons Bildungen für den Gesang.“

Also ist nicht Gesang die Bravura? „Sie sammelte schöne „Farben in Massen mit Kunst; aber hat sie gemahlt?“

Klopstock.

dienen kann, ist daher die fähigste Erklärerin der Handlungen, welche die Begebenheit des Drama darstellen sollen, und man spannt offenbar die Pferde hinter den Wagen, wenn man durchweg die Musik an deren Stelle setzt, welche nur dem Empfindungsvermögen dienstbar, und selbst im Ausdrucke der Gefühle für den Geist viel zu weitläuftig und langsam ist. Ein stetiges und möglichst schnelles Fortschreiten der Handlung ist der Hauptanspruch, welchen der Geist an das Drama macht; versteht sich, nicht der äußeren Handlung, sondern der inneren, d. h. der Entwickelung von denjenigen Gedanken und Empfindungen, welche das äußere Thun oder Lassen bestimmen. Die Musik, indem sie bei dem Ausdrucke von Empfindungen sich länger verweilen muß, als die Sprache nöthig hätte, hält das Fortschreiten der Handlung auf, anstatt es zu beschleunigen, und darum, glaub' ich, kann sie auf diejenige Art, wie es in der Oper geschieht, mit dem eigentlichen, guten Drama gar nicht verbunden werden, ohne dessen eigenthümliche Wirkung zu zerstören. Sie ist, wie wir täglich wahrnehmen, höchstens mit dem schlechten Drama verträglich, welches sich bequemt, still zu stehen, wenn sie sich so zu sagen vor die Staffelei setzt, um Empfindungen zu malen, deren Daseyn aus der Handlung selbst mit Hülfe der Rede,

weit schneller hervorgehen würde, ja vielleicht schon hervorgegangen ist.

Die Untauglichkeit der Musik zur schnellen Gedankenmittheilung hat das leidige Theaterhandwerk allerdings gefühlt, und daher unstreitig die Erfindung der sogenannten Operette, auch wohl Singspiel genannt, worinnen bald gesprochen, bald gesungen wird, je nachdem man eben Gedanken oder Empfindungen mittheilen, den Vorgang auf der Bühne erklären, oder die Ohren kitzeln will. Das scheint dem deutschen Publikum, welches überhaupt dem Mischmasch geneigt ist, ungemein wohl zu behagen; allein ich muß es bekennen, daß es mir eben so abgeschmackt vorkommt, wie z. B. der Erzähler einer interessanten Begebenheit, der sich unterbrechen wollte, um mittelst eines Liedchens oder eines Gesanges auf dem Pianoforte mich zu größerer Empfänglichkeit für seine Erzählung zu stimmen; oder umgekehrt, wie ein Musiker, der mitten im begeisterten Gesange oder im entzückenden Spiele abbräche, um mir die Begebenheit zu erzählen, welche den Componisten begeistert haben und daher dienlich seyn soll, die Composition selbst genießbar zu machen durch Erklärung ihrer Entstehung. Interessirt mich das Gespräch für die Begebenheit des Drama; so stört mich der Anfang des Gesanges. Und hat es der Gesang dahin ge-

bracht, mir zu gefallen; so wird mir der Wiederanfang des Gesprächs unangenehm. Daher gefallen mir denn eigentlich nur diejenigen Singspiele, in welchen nicht gesungen wird, außer wenn es die Handlung des Drama nach dem Gesetze poetischer Nothwendigkeit erfordert; und auch da noch macht mir die Begleitung im Orchester einige Störung, weil sie dem Scheine der Wahrheit Abbruch thut. Bei der Ganz-Oper hingegen muß ich von Haus aus auf den Schein der Wahrheit Verzicht leisten, und das Drama ganz außer Betrachtung lassen, um die Musik zu genießen, die in jener Betrachtung mich nur stören würde.

Kurz die Musik allein wirkt hier auf mich als schöne Kunst, das Drama — wenn ja eins darinne herumschwimmt, macht sie mir zum Unsinn, und darum hab' ich die Oper, wie sie ist, ein Rühr-Ei von Kunst und Unsinn genannt.

Daß man häufig auch noch den Tanz hineinrührt, und als Gewürz die Funken eines Feuerwerks darauf streut, dagegen hab' ich nichts, eben weil ich nicht weiter nach dem Drama frage; im Gegentheil möcht' ich wissen, warum man nicht auch den Seiltanz, die Kunstreiterei, das Voltigiren, das Luftspringen u. d. m. dem Rühr-Ei beimischt, da das alles Künste sind, deren Genuß mit

dem

dem Genusse der Musik ungleich verträglicher ist, als der Genuß eines Drama.

Die Alten scheinen eine Musik gehabt zu haben, welche damit verträglich war, und ich zweifle nicht, daß wir auch eine haben könnten. Aber wir haben sie nicht. Die unsrige ist eine Flut, ein Strudel, ein Katarakt von Tönen, worinnen das Interesse an den Handlungen, an den Charakteren, an der Begebenheit, an allem, was das eigentliche Drama ausmacht, sich unmöglich halten kann.

Daß übrigens die Oper das Drama vom Volkstheater verdrängt, ist sehr natürlich. Das Drama ergötzt hauptsächlich den Geist; wer keinen hat, dem kann es wenig Genuß gewähren. Bei'm Genusse der Oper ist er größtentheils entbehrlich. Daher hat sie ein weit größeres Publikum. Ferner ist das Drama ein Spiegel der Wahrheit, und ein Wecker des Denkens. Daher giebt es unter den Machthabern auf Erden sehr wenige, die es lieben, und selbst die Politik scheint dabei interessirt, den Geschmack daran nicht überhand nehmen zu lassen. Kein Wunder also, daß die irdische Macht vielmehr die Oper begünstiget, der man den Vorwurf durchaus nicht machen kann, daß sie zuviel Ideen in Umlauf setze: ich meine

Ideen, welche geeignet wären, die Ansprüche an das staatsgesellschaftliche Leben zu steigern.

Peripetie.

So heißt die unerwartete Veränderung, welche sich in dem glücklichen oder unglücklichen Zustande der Hauptpersonen eines epischen oder dramatischen Gedichts, eines Romans u. s. f. ereignet, und ihn in den entgegengesetzten verwandelt. Z. B. im Oberon der Sturm, welcher während der pflichtwidrigen Umarmung der Liebenden hereinbricht, und später ihre Rettung vom Feuertod durch die Macht des Elfenkönigs; in Schillers Jungfrau von Orleans das plötzliche Erwachen des Mitleids mit Lyonel und dessen Folgen. Aristoteles führt Cap. XI. nach Hermann als Beispiel die Scene im Oedip an, wo die Nachricht, welche den König von Furcht befreien und erfreuen soll, durch die Entdeckung seiner Herkunft das Gegentheil bewirkt. Hier geht die Peripetie aus der Agnition hervor (s. den bes. Art.), dies gehört aber nicht nothwendig zu ihrem Wesen, sie kann auch ohne Agnition (ohne Verwandlung der Unkenntniß in Kenntniß des Standes, der Herkunft u. s. f.) statt finden. Ihre Hauptwirkung ist Ueberraschung, näm=

lich Rückwirkung der Ueberraschung des Handelnden auf den Zuschauer. Die Stärke dieser Wirkung auf die Menge verführt insonderheit die Theaterdichter oft zu einem Gebrauche der Peripetie, welcher höheren, dichterischen Zwecken widerstreitet. Vor allen beruhen die sogenannten Rettungsstücke auf einem undichterischen Gebrauche der Peripetie aus Unglück in Glück. Statt einer anziehenden Verwickelung der Begebenheiten und Angelegenheiten häuft der Poet Gefahr und Unglück auf die Häupter seiner Hauptpersonen ohne irgend einen andern Zweck, als den, uns mit ihrer Errettung davon zu überraschen. (S. Rettungskomödie.) Zuschauer gewöhnlichen Schlages lieben aber diese dramaturgischen Rettungsanstalten, und daher sind sie bei den Theatern eben so nöthig, als die Feuerspritzen.

Reim.

Wer jungen Schauspielerinnen Unterricht in der Verskunst zu geben hat, die sie eigentlich alle kennen müssen, weil ohne diese Kenntniß das Sprechen der Verse selten gut abläuft; dem rath' ich, den Anfang mit dem Ende zu machen, nämlich mit dem Versende, und absonderlich mit der Lehre

vom Reime. Er wird die Aufmerksamkeit seiner Zuhörerinnen augenblicklich gewinnen, wenn er ihnen sagt, daß es unter den Reimen, wie unter den Menschen, zwei Geschlechter, ein männliches und ein weibliches, giebt, und daß unter diesen Geschlechtern sowohl Umarmungen, als Vermählungen vorkommen. Dieser Rath kommt mir so gut vor, daß ich ihn nicht bloß geben, sondern auch gleich befolgen, und aus diesem Wörterbuchsartikel folgende kleine Vorlesung für junge Theaterkünstlerinnen machen will.

„Meine schönen Jungfrauen! Unter die vielen Dinge, welche in dieser Welt sowohl lang als kurz angetroffen werden, gehören auch die Sylben, und unter die mancherlei Geschöpfe auf Erden, welche Takt haben, sind auch die Verse zu rechnen. Wenn nun ein Verstakt mit einer langen Sylbe sich schließt, wie zum Beyspiel Genuß, so wird er männlich genannt. Schließt er aber mit einer kurzen, wie z. B. Liebe und einige; so heißt er weiblich. Bei dieser Gelegenheit will ich Ihnen gleich bekannt machen, daß der letztgenannte Takt auf griechisch Dactylus, das ist: Finger genannt wird, weil er, wie Ihr eigner kleiner Finger, dreigliedrig und zwar dergestalt gebaut ist, daß er mit einem langen Gliede anfängt, und in zwei kürzere

ausgeht. Der zweite heißt Trochäus oder Radtakt, weil er sich ungefähr wie ein Mensch bewegt, der ein Rad schlägt, wobei er sich langsam auf die Hände hebt, und geschwind wieder auf die Füße stellt."

„Der zuerst genannte heißt Jambus oder Pfeiltakt, weil er, gleich einem Pfeil, geschwinder ausfliegt, als er ankommt. Wenn nun männliche Takte mit einander reimen, wie Genuß und Verdruß; so entsteht ein männlicher Reim, und thun es weibliche, wie Liebe und Triebe, einige und seinige; so wird der Reim weiblich genannt. Der weibliche der zweiten Art heißt daneben auch noch dactylisch oder fingerlich. Auch erhellet aus den gegebenen Beispielen, daß jeder Reim wenigstens zwei Arme haben muß; und Sie dürfen nur noch an den Kuß, und an die Diebe denken, um wahrzunehmen, daß er auch mehr als zwei Arme haben kann."

„Der Begriff der Geschlechter, meine sittsamen Jungfrauen, führt auf dem natürlichsten Wege zu dem Begriffe der Vermählung. Die regelmäßigste davon, man könnte sagen, die Anstandsehe, finden wir z. B. in dem Trauerspiele: „Codrus" von Cronegk, wo durch das ganze Stück hindurch neben jedem weiblichen Reime ein männlicher steht:

So wird dein zärtlich Herz der Thränen niemals müde?
Quält dich ein ew'ger Gram, betrübte Philaide?
Ich ehre deinen Schmerz; doch folg' ihm nicht zu sehr:
Die Klagen sind umsonst, und Medon ist nicht mehr. ꝛc."

„Des Anblicks einer solchen langen Reihe von Eheleuten, die Hand in Hand anständig spazieren gehen, wird man leicht ein wenig früher müde, als Philaide ihrer Thränen um Medon. Die Natur hat den Männern, wie den Frauen, die Arme nicht bloß dazu gegeben, daß sie, Hand in Hand gelegt, durch das Leben gehen sollen, wie man etwa eine Polonaise tanzt, wo die Pflicht, nämlich die Wohlstandspflicht, die Paare, zusammen zu fügen pflegt. Auch die Liebe will ihre Rechte, die Liebe, welche die Arme der Walzenden verschlingt. So entstehen denn unter den Reimen vielerlei Arten von Verschränkungen der Arme, die ihnen die Menschen, weil sie nur zwei Arme haben, leider nicht alle nachmachen können. Eine dieser Verschränkungen kann vorzugsweise die Umarmung genannt, und in die einfache und wechselseitige eingetheilt werden. Die wechselseitige*) finden Sie in den ersten vier Versen von Schillers Freude, die Sie hoffentlich auswendig wissen. Die einfache kommt in den Chorstrophen desselben Gedichtes vor:

*) Gekreuzte Reime.

Seid umschlungen, Millionen,
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

„Es ist bekanntlich in den Gesetzen verboten, daß Männer mit Männern, Frauen mit Frauen sich vermählen. Aber das Umarmen kommt auch unter Personen desselben Geschlechts vor. Dasselbe gilt auch von den Reimen, und man sieht im Garten der Poesie oft Reime desselben Geschlechtes sowohl sich umarmen, als auch ohne Umarmung neben einander stehen."

„Es würde für eine erste Vorlesung theils zu trocken, theils zu feucht seyn, wenn ich darinnen die Eintheilung der Reime in reine und unreine erklären, und dabei nicht aus dem Gleichnisse fallen wollte. Aber ich kann ohne alle Unanständigkeit darin bleiben — im Gleichnisse, mein' ich — wenn ich mit Ihnen von starken und schwachen Reimen spreche."

„Sie wissen, daß es in der civilisirten Welt hergebracht ist, das weibliche Geschlecht das schwache, und das männliche das starke zu nennen. Diese Benennung hat einigen Grund, in so ferne von der physischen Einwirkung auf den gröbsten der menschlichen Sinne, auf das Gefühl, die Rede ist, besonders vom Zuschlagen. Aber wenn auf den feineren Sinn des Gehörs gewirkt werden soll,

insonderheit wenn die Rede vom reden, überreden und niederreden ist, da gebührt der Ruhm der Stärke Ihrem Geschlecht. Da nun Reime in der Regel auf das Gehör wirken sollen; so ist es in der Ordnung, daß die männlichen für die schwächern, die weiblichen hingegen für die stärkeren gehalten werden, weil jene bloß auf Einer Sylbe, diese auf zweien oder dreien beruhen, und weil überdem jene nur durch Aehnlichkeit der Reimsylben bedingt werden, diese aber neben der Aehnlichkeit der langen Sylben auch noch die völlige Gleichheit der kurzen erfodern. Musen und Busen wirken, wenigstens auf das Ohr, stärker, als Licht und Pflicht. Gleichwie jedoch Menschen gar oft in Lagen und Stellungen gerathen, wo der Starke schwach, und der Schwache stark wird; also giebt es auch Stellungen der Reime, welche das männliche Geschlecht stark und das weibliche schwach machen. Der stärkste Reim wird schwächer, als er seiner ursprünglichen Natur nach seyn könnte, wenn ein oder beide Arme desselben in der Rede so gestellt sind, daß der Sprecher sie dem Ohre nicht stark bemerkbar machen kann, ohne in den Fehler einer sinnstörenden Tongebung, oder eines sinnwidrigen Innehaltens zu verfallen.

Auf den Schwur der Liebe trauen,
Heißt auf Triebsand Häuser bauen.

das ist ein recht starker, weiblicher Reim, der schwach wird in diesen Versen:

> Die geschäft'gen Bienen bauen
> Vorrathskammern, und vertrauen
> Ihnen ohne Schloß und Riegel
> Ihren ganzen Reichthum an;

und noch schwächer in diesen:

> Männchen, zieh doch heut den blauen
> Frack an, in dem alten, grauen
> Oberrock geh' nicht mehr aus.

Würden nun überdies die Reimesarme durch ein, zwei, drei oder mehrere Verse von einander getrennt, deren Ausgänge reimlos, oder Arme anderer Reime wären, so würde der schwache Reim noch mehr an seiner Wirkung auf das Ohr verlieren, und von manchem Hörer vielleicht gar nicht bemerkt werden."

„Mit den männlichen Reimen ist es nicht anders, und Sie werden nun, meine schönen Zuhörerinnen, leicht von selbst bemerken, daß der Reimklang so gut, wie die Musik, ihr Forte und Piano, Pianissimo und Fortissimo haben kann, welches durch den Sinn und Inhalt der gereimten Verse bestimmt wird. Es ist eine alberne Frage, die Keine von Ihnen an mich thun wird: ob man auf der Bühne den Reim soll hören lassen oder nicht? denn gehört zu werden, dazu wird er gemacht. Wenn Sie mich aber fragen: wie stark man den Reim soll hören lassen? so muß ich Ih-

nen eine ziemlich albern klingende Antwort geben: Genau so stark, wie der Dichter. Inzwischen werden Sie bald sich überzeugen, daß die Regel so gar albern eben nicht ist, wenn Sie bedenken, daß, wenn in den Versen, die Sie sprechen sollen, Sinn und Inhalt ist, ihn voraussetzlicher Weise niemand anders als der Dichter hineingethan hat; woraus denn folgt, daß, da Sinn und Inhalt der Verse die Stärke oder Schwäche des Reimklanges bestimmen, Sie sich dabei nothwendig nach dem Dichter bequemen müssen. Thun Sie das nicht, so geschieht von zwei Dingen nothwendig Eins: entweder Sie übertreiben das Forte des Reimklangs, oder Sie übertreiben das Piano. Im ersten Falle werden Ihnen dann die Kritiker in den Zeitschriften vorwerfen, daß Sie mit den Reimen klingeln. Im zweiten werden sie sagen, daß Sie die Reime wegwerfen, verschlucken oder gar fressen, welchen letztgenannten Ausdruck jedoch nur die unhöflichen Kritiker sich erlauben werden."

„Inzwischen haben Sie das alles nur von denjenigen Kunstrichtern zu befürchten, welche nicht in Sie verliebt sind. Deren wird es wenig oder gar keine geben, und wenn ich das ein wenig früher bedacht hätte; so würde ich Ihnen die Langeweile erspart haben, die Vorlesung anzuhören, welche ich hiermit beschließe."

Repertoire

heißt das Verzeichniß der sämmtlichen gangbaren Stücke eines Theaters. Die Vorausbestimmung der Stücke, welche in einer Woche gegeben werden sollen, heißt die Austheilung, wird nach Anleitung des Repertoire entworfen, und unter den Schauspielern ausgetheilt. Daher der Name. Bei manchen Theatern wird dieselbe auch wohl öffentlich bekannt gemacht. Das Repertoire einer Bühne bestimmt ihren eigentlichen Rang in Bezug auf die dramatische Literatur. Je mehr echte, dramatische Dichterwerke auf ihr gangbar sind, desto höher wird sie von den wahrhaft Gebildeten geachtet, vorausgesetzt, daß sie gut aufgeführt werden. Daher ist das Repertoire ein Gegenstand der Theaterkritik, und es ist verdienstlich, daß der unter dem Namen Theodor Hell bekannte Schriftsteller, Herr Winkler in Dresden, seit 1815 ein Tagebuch der deutschen Bühnen herausgibt, welches die monatlichen Verzeichnisse der Stücke enthält, die auf den Theatern von Bedeutung zur Aufführung gekommen sind. Man erhält dadurch Kenntniß von der Beschaffenheit des Repertoire der deutschen Bühne überhaupt. Der Zustand desselben erscheint darinne nicht erbaulich für die Freunde der klassisch-dramatischen Literatur, welche auf den

meisten Bühnen vor geschmacklosen Producten und schalen Neuigkeiten wenig zum Worte kommt, mithin auch für die Bildung des Geschmacks wenig oder gar nichts wirken kann, weil selbst die mögliche Wirkung der seltenen guten Erscheinungen durch den häufigeren Anblick des Abgeschmackten und Gemeinen gehindert wird. Es wäre zu wünschen, daß die Theaterkritik Vergleichungen nach Anleitung des gedachten Tagebuches anstellte, und, um das Ehrgefühl der Direktoren und Intendanten anzuregen, alljährlich die beiden Theater öffentlich nennte, welche resp. die meisten und die wenigsten Darstellungen klassischer Werke gegeben haben.

Rettungskomödie.

Die Theaterkritiker verstehen darunter ein Drama ernsten Inhalts, in welchem eine Peripetie aus Unglück in Glück (s. den bes. Art.) die Katastrophe macht, ohne daß jedoch dieser Glückswechsel als ein erhabener Gegenstand auf uns wirkt, wie dieses in der Tragödie von glücklichem Ausgange geschieht. Es ist eine Art der comédie attendrissante oder larmoyante der Franzosen, und unsers sogenannten Schauspiels, welches weder Fisch noch Vogel, weder tragisch noch komisch ist,

und von den Humoristen Rührspiel genannt wird. In unserem moralisch schwächlichen Zeitalter ziehen viele Gemüther diese dramatische Zitterart dem Ernst' und der Erschütterung der Tragödie vor, weil sie die Kraft nicht haben, das erhabene Unglück der Hauptpersonen bis zur Möglichkeit einer ernsten und genußreichen Betrachtung zu objektiviren. Die Theaterverwaltungen geben dieser Schwäche leider schon soweit nach, daß sie Tragödien durch Abänderung des traurigen Ausgangs in dergleichen Rührspiele oder Rettungskomödien verwandeln. Ein Beispiel davon ist ausführlich erzählt in meinem Almanach für Privatbühnen a. d. J. 1818 im Vorwort des Drama der Wahn.

Scandiren.*)

„Soll man auf dem Theater die Verse und die Reime hören lassen oder nicht?“ So fragte mich ein junger Schauspieler. Natürlich war meine
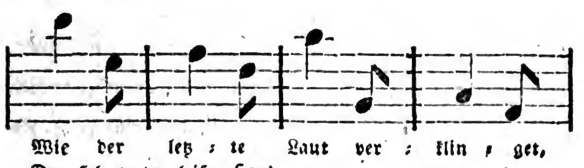
---

*) Dieser Artikel ist fast wörtlich das erste Kapitel meines Taschenbüchleins für Schauspielerinnen: Vers und Reim auf der Bühne. Er ist früher geschrieben. Eben so der Artikel Reim. Die Entstehung jener zusammenhängenden Abhandlung war der Grund, warum ich die übrigen dort betrachteten Gegenstände nicht für das Wörterbuch bearbeitete.

Antwort: Man soll, denn wofür wären sie sonst da. „Ja dann heißt es in den Zeitungen, man scandire," erwiederte er, „und scandirt man nicht, so heißt es wieder, man rädere die Verse und werfe die Reime weg. Wie soll man es nun machen?" Statt der Antwort erlaubte ich mir die Frage: Wissen Sie was eigentlich scandiren heißt? Es fand sich, daß er es eigentlich nicht wußte. Sollte nicht manche Schauspielerin in demselben Falle sich befinden?

Einen Vers scandiren heißt, ihn so sprechen, daß man mit dem Gehör deutlich wahrnehmen kann, wie derselbe aus seinen Füßen und Takten, und jeder Fuß oder Takt aus seinen Sylben oder Noten zusammengesetzt ist.

Es ist nämlich jeder Vers für das Verständniß der Schauspielerinnen gar füglich mit der sogenannten Clause einer Tanzmusik zu vergleichen, obwohl er selten so lang ist, als diese. Was dort Note genannt wird, heißt hier Sylbe, und was dort ein Takt ist, das heißt hier ein Fuß. Nach derjenigen Verskunst, welche in unserer Theaterliteratur herrschend ist, hat ein Versfuß entweder zwey Sylben, oder drei; und heißt Jambus, wenn er eine kurze Sylbe und darauf eine lange (◡—), Trochäus, wenn er eine lange und darauf eine kurze (—◡), Spondäus, wenn er

zwei lange (— —), und endlich Dactylus, wenn er eine lange und darauf zwei kurze (— ◡ ◡) enthält. Da nun lange Sylben zu kurzen in dem Zeitmaaße ihrer Aussprache ungefähr eben so sich verhalten, wie Viertelnoten zu Achtelnoten, mithin der Jambus ungefähr wie ♪ ♩, der Trochäus wie ♩ ♪, der Spondäus wie ♩ ♩, und der Dactylus wie ♩ ♫ gesprochen wird; so haben die Jamben und Trochäen mit dem Dreiachttheiltakte, die Spondäen und Dactylen hingegen mit dem Zweiviertheiltakte eine so fühlbare Aehnlichkeit, daß meine Leserinnen nach dem jambischen Versmaße der Jungfrau von Orleans und nach dem trochäischen des standhaften Prinzen eine Allemande, nach dem spondäisch-dactylischen des Messias hingegen eine Ecossaise tanzen können. Will eine von ihnen die Probe machen, so singe sie sich ganz einfach und ohne irgend eine Sylbe über ihr natürliches Zeitmaaß hinaus zu dehnen, einige trochäische Verse:
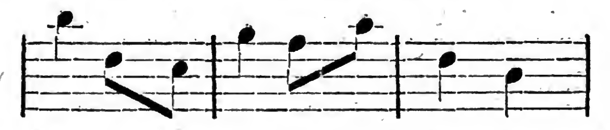


Der sich unter leiser Hand
Aus der Harfe Saiten schwinget —

oder einige jambische:
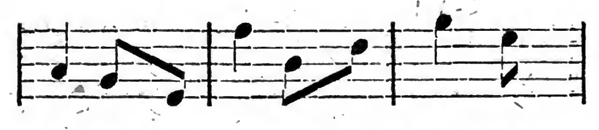


Dem Baum gilt's gleich ob er ver = dorrt,
Wo er dem Boden frisch entsprossen —

im Tempo eines raschen Tanzes vor, und sie wird augenblicklich fühlen, daß, wenn dazu getanzt werden soll, es im Allemandenpas geschehen muß. Thut sie es mit spondäisch-dactylischen Versen:



Sieh! Von der Ro = se ge = küßt er =
Wenn sich die Liebe dir naht, wirst du erröthen, wie sie?



rö = thet die Blu = me der Un = schuld.

so wird, sie mag wollen oder nicht, aus dem Allemandenpas der schottische Tanzschritt oder der französische werden. Nimmt sie das Tempo langsamer, so kann sie nach den Jamben und Trochäen ländern, nach den Spondäen und Dactylen hingegen Quadrille tanzen.

Nicht viel anders, als ich in den obigen mu-

sika-

sikalischen Wunderkompositionen*), unbekümmert um Harmonie und Melodie, mit den Versen umgesprungen bin, verfährt man, wenn man einen Vers scandirt. Man kümmert sich gar nicht um den Sinn seiner Worte. Man spricht die Sylben nach ihrer musikalischen Quantität (Länge oder Kürze), wie Viertheile und Achttheile; man verbindet sie nicht zu Wörtern, sondern zu Verstakten, und man macht je zwischen zwei Füßen eine kleine Pause, ungefähr wie es ein Musiker machen würde, wenn er die Clause eines Tanzes in der Absicht trällerte, um die Takte derselben sich oder dem Hörer vorzuzählen, und ihm dabei zugleich die Art des Taktes recht bemerklich zu machen. Diese Operation, welche zu dem sinngemäßen und schönen Sprechen eines Verses nicht viel anders sich verhält, als das Taktschlagen zur Musik, ist daher im Grunde zu nichts tauglich, als zu einer Probe für das Gehör, welche mit einem Verse in der Absicht angestellt wird, um zu sehen, unter welche Gattung er gehöre, und ob er richtig gebaut sey oder nicht. Auf dem Theater kann das eigentliche Scandiren nur dann zweckmäßig seyn, wenn eine Person vorgestellt werden soll, welche so eben scandirt.

---

*) Ich habe meine eignen Verse zu diesem Gebrauche erwählt, um keine Sünde an fremden zu begehn.

Sollte wider Verhoffen unter meinen Leserinnen eine seyn, die weder tanzen noch Guitarre spielen könnte, und welcher mithin die Gleichnisse, die ich Euterpen und Terpsychoren abgeborgt habe, die Sache nicht deutlich machten; so will ich zu ihrem Nutzen noch die Nachricht beifügen, daß scandiren ursprünglich ein lateinisches Wort ist, welches soviel als steigen bedeutet. Wenn sie sich einen Menschen vorstellt, der im gleichgemessenen Schritte eine Treppe oder Leiter hinaufsteigt, und dabei die Stufen oder Sprossen zählt, so hat sie für das Auge ein ziemlich entsprechendes Bild von dem, was das Scandiren für das Ohr ist.

Dieses eigentliche und vollständige Scandiren hab' ich, Gott sey Dank, auf der deutschen Bühne noch niemals vernommen. Aber nicht nur das eben beschriebene Zuzählen der Takte, sondern auch das sinnstörende Herausheben des Einschnittes (der Cäsur), des Versendes und der Reime wird von den Kunstrichtern mit diesem Namen bezeichnet. Dieser Fehler kommt bisweilen vor auf den Bretern, wenn die Sprechenden nicht bedenken, daß der Versklang sein Piano und Forte hat, wie der Gesang. Weit häufiger aber wird die entgegengesetzte Sünde begangen, das Rädern der Verse, und das Wegwerfen der Reime.

Beides wird zu seiner Zeit seinen eignen Artikel bekommen.

Schauspiel. *)

Die Kunstlehre versteht darunter in der weitern Bedeutung das zur Darstellung bestimmte dramatische Gedicht, es sey von welchem Inhalt und welcher Form man will; in der engeren aber diejenige Zwittergattung von Drama, welche zwischen die Komödie und die Tragödie fällt, indem sie ohne den Eindruck des tragisch Erhabenen zu ihrem Entzwecke zu machen, uns durch die Verwickelungen einer ernsten Handlung zu Besorgniß und Mitleid bewegt, und zuletzt unser Gemüth durch einen glücklichen Ausgang erfreut. (Vergl. d. Art. Rettungskomödie.) Sie unterscheidet sich von der Ko-

*) Um nicht etwa eines Plagiats beschuldiget zu werden, bemerk' ich hier, daß dieser Artikel, obwohl er ohne mein Namenszeichen im Leipziger Conversationslexikon (Auflage 5) steht, dennoch meine Arbeit ist. Ich schrieb ihn in der Voraussetzung, daß der gleichnamige in der vierten Auflage weggelassen, und durch mehrere Artikel ersetzt werden sollte, welche die darin berührten, dramaturgischen Gegenstände einzeln erklärten. Allein man schob meinen Aufsatz vorn an, und ließ mein Zeichen weg, weil nun der größte Theil des Artikels die Arbeit eines Andern war.

mödie durch den Ernst der Handlung, der jedoch durch komische Einzelnheiten unterbrochen seyn kann; von der Tragödie mit glücklichem Ausgange hingegen dadurch, daß der Eindruck des Erhabenen wegfällt, welchen jene entweder durch die Handlung selbst, oder durch die heilbringende Peripetie (s. den bes. Art.) hervorbringt. Man denke, um diesen Unterschied sich deutlich zu machen, auf der einen Seite an die Ifflandischen und Kotzebueschen Rührspiele, z. B. die Hagestolzen, die Sonnenjungfrau; und auf der andern an Voltaire's Merope, und an Calderons Das Leben ein Traum. Das letztgenannte ist mit größerem Rechte noch als Merope, Tragödie zu nennen, wenn schon der Dichter es nur Drama genannt hat: denn wie die Fabel überhaupt, so ist auch die Handlung erhaben, welche die Begebenheit glücklich endiget: ein Sieg der Vernunft über wilde Leidenschaften und rohe Triebe. Die Handlung, welche in der Merope den glücklichen Ausgang hervorbringt, (der ungleiche Kampf Egists gegen Polifont) ist mehr heldenkühn, als sittlich erhaben zu nennen. In der Sonnenjungfrau fehlt auch das. Der König vernichtet ein grausames Gesetz, welches die Liebenden trennt. In dem genannten Stück Ifflands besiegt der schwache Held ein eignes Vorurtheil, und es ist also hier von Erhabenheit im Sinne der Kunstlehre

ebenfalls nicht die Rede. Dieser Begriff des Schauspiels erfüllt jedoch den Spielraum nicht, welchen die freie Kunst zwischen Komödie und Tragödie findet. So z. B. ist Goethe's Tasso, bei aller Anlage zum Trauerspiele, weder das, noch auch im oben festgestellten Sinne ein Schauspiel; weil der Ausgang der Fabel, welche in einem Conflict zärtlicher Neigungen mit Standesschranken besteht, weder glücklich noch unglücklich, sondern — ungewiß ist. Womit das zu rechtfertigen sey, oder, wenn es ein Fehler ist, wodurch wir dafür schadlos gehalten werden, gehört nicht hieher.

In der Sprache der Theaterpraxis wird das Schauspiel in der weiteren Bedeutung gewöhnlich in recitirendes Schauspiel (auch Schauspiel schlechthin genannt), Oper und Ballet eingetheilt. Man versteht dann unter jenem eine theatralische Darstellung, welche ihren Gegenstand hauptsächlich durch Rede und Handlung dem Ohr und dem Auge versinnlichet, welches in der Oper durch Gesang, und im Ballet durch Tanz geschieht, beide mit Geberdenspiel vereiniget. (Vergleiche Oper.)

Schauspielkunst.

So heißt die Kunst, dramatische Werke durch theatralische Darstellung dem Ohr' und dem Auge

zu versinnlichen. Diejenigen, welche diese Versinnlichung dadurch bewirken, daß sie sich stellen, die in dem dramatischen Werke als handelnd gedachten Personen zu seyn, heißen Schauspieler. Auf Verstellung, auf Täuschung fremder Einbildungskraft vermittelst der Sinne des Gehörs und des Gesichts beruht sonach die Ausübung dieser Kunst. Daher bezeichnet im Griechischen Ein und dasselbe Wort (ὑποκριτής) den Heuchler und den Schauspieler. Der letztgenannte muß die Person, welche er scheinen will, sich zuvörderst im Geiste vorstellen, und sie sodann durch seine wirkliche Person, soweit es deren Beschaffenheit zuläßt, versinnlichen, darstellen. Jene Thätigkeit des Geistes, besonders der Einbildungskraft, heißt die Auffassung der Rolle (der gesammten Eigenschaften der im Drama als handelnd gedachten Person); die letztgenannte Thätigkeit (des Geistes und Leibes zugleich) nennen wir das Spiel. Der höchste Zweck der Auffassung ist, die Vorstellung des Dichters von der darzustellenden Person mit der Phantasie zu erreichen. Das höchste Ziel des Spieles soll seyn, durch die Versinnlichung der Auffassung (der eignen Vorstellung von der darzustellenden Person) zu entsprechen. So ist denn die Kunst des Schauspielers in der Theorie nichts anders, als die Fähigkeit, den Gedanken des Dich-

ters in Bezug auf eine gegebene Person des Drama in seiner Totalität aufzufassen, des Dichters Vorstellung zu einer Vorstellung der eignen Einbildungskraft zu machen, und dieselbe an der eignen Person zu versinnlichen. Weniger die zweite, als die erste dieser beiden Fähigkeiten ist es, welche den Schauspieler (den Heuchler im Doppelsinne der Griechen) zum Künstler macht. Viele haben das Geschick, Eigenschaften einer fremden Individualität, die sie beobachteten, an ihrer eignen Person nachzuahmen. Wenigen ist es gegeben, eine dramatische Person in ihrer Totalität, also auch in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Drama, nach der dürftigen Anleitung des todten Buchstaben lebendig in der Einbildungskraft zu reproduciren, und diese dichterische Nachschöpfung an sich selbst täuschend vor fremde Sinne heraustreten zu lassen. Das Geschäft der Auffassung ist es, welches vom Schauspieler fordert, was die Erfindung und geistige Gestaltung vom Dichter heischt: Streben nach möglichster Ausbildung aller Seelenkräfte. Das Geschäft des Spiels (der Darstellung) richtet seinen Anspruch mehr auf Uebung und Ausbildung der physischen Kräfte und Fähigkeiten, damit es der Einbildungskraft um so leichter werde, nach dem Bedürfniß ihrer Vorstellung von dem, was dargestellt werden

soll, die physische Person zur Verstellung (ὑπόκρισις) zu bestimmen. Wie man seine Fähigkeiten zur Schauspielkunst, besonders zur Darstellung einer gegebenen Rolle, prüfen, und bei Ausübung der Kunst vom Einstudieren bis zur wirklichen Aufführung mit sich selbst in seinem Innern verfahren möge, davon findet sich eine Abhandlung in meinem Almanach für Privatbühnen 1817.

So wenig die Schauspielkunst als eine selbstständige angesehen werden kann, da sie nur in Verbindung mit der dramatischen Poesie denkbar ist (denn selbst bei'm Extemporiren kann diese nicht fehlen), und überdem ihre volle Wirkung nur in Verbindung mit denjenigen Hülfskünsten und Handwerksfertigkeiten erreichen kann, welche die gesammte Theaterkunst ausmachen (z. B. Dekorirkunst, Machinerie, Costumirung, Gesichtsmalerei u. s. f.); so gewiß ist sie von allen schönen Künsten die bewundernswürdigste und die wirksamste: jenes, weil bei ihrer Ausübung der Mensch Werkmeister, Stoff und Kunstwerk zugleich ist; dieses, weil eben als Kunstwerk nichts auf den Menschen stärker wirken kann, als der Mensch, lebend durch den Menschen dargestellt. Diese Wirksamkeit erklärt den Hang zu ihr, den wir bei allen cultivirten Völkern finden. Ihr Keim liegt tief in der Natur des menschlichen Geistes und Ge-

müths. Es ist der Keim aller schönen Künste überhaupt: der Trieb, unabhängig von dem Zwange der Wirklichkeit, von ihrer Nöthigung zu Gedanken und Empfindungen, freithätig zu spielen mit dem Schein. (M. vergl. Schiller über die ästhetische Erziehung des Menschen.) Der Trieb, anzuschauen und zu empfinden, was wir wollen, nicht was wir müssen, hat alle schönen Künste erfunden, welche Schiller treffend genug die Künste des Scheins nennt. Der Wunsch, durch den Schein soviel als möglich getäuscht zu werden, muß nothwendig die lyrische und epische Dichtkunst zur dramatischen, und den mündlichen Vortrag der letztgenannten zur Schauspielkunst steigern, so lange die Cultur eines Volkes, und mit ihr die Ansprüche der Geister und Gemüther auf jenen Genuß des Scheines im Steigen begriffen sind.

Was wir ersehnen, will sich nicht begeben,
Was sich begiebt, ist nicht, wonach wir streben:

Darum, mitten unter dem, was sich begiebt, erschafft die Einbildungskraft, was wir ersehnen, und das Talent führt es aus im selbstgewählten, fügsamen Stoff. Die Theatergeschichte aller Völker wird am Ende auf diesen Quell sich zurückführen lassen. Das Theater in Athen mit seinen Tragödien und Lustspielen ist aus den Vorträgen der

Rhapsoden und dem Tespiskarren herangewachsen, und die Sakontala des Calidas ist unfehlbar mit irgend einer Bänkelsängerei oder Jonglerie der alten Hindous in linea recta verwandt. Da es die Cultur ist, welche den Anspruch auf Genuß des täuschenden Scheines entwickelt, und da diese nur langsam (in der modernen Welt vielleicht nie) ein Eigenthum der Volksmasse wird; so ist wahrscheinlich, daß wir an den meisten Orten Deutschlands die ersten Spuren einer eigentlichen Schauspielkunst im geselligen Privatleben der Gebildeten aufzusuchen hätten, wo es eine vollständige Geschichte dieser Kunst gälte. Man sehe z. B. Blümners Geschichte des Theaters in Leipzig 1818. Das älteste gedruckte Stück, welches der sorgsame Forscher dort aufgefunden, die Comedia nova Hegendorfii, führt auf dem Titel den Beisatz: Lipsie non raro in doctissimorum virorum corona acta. Später erschien ihre Spur unter den Schülern und Studenten, und erst unter Johann Velthem (1669) scheint sie dort von einer zu diesem Zwecke vereinten Schauspielergesellschaft öffentlich vor dem Volke ausgeübt worden zu seyn. Er hatte studirt, und meist Studenten bildeten seinen Verein. Anderer Orten und früher scheint nur in religiösen Processionen eine Art von heiliger Schauspielkunst öffentlich erschienen, und

hier und da von den Handwerksgilden auf öffentlichen Plätzen eine Art dramatischen Spieles betrieben worden zu seyn, (S. Pauls v. Stetten Kunstgeschichte von Augsburg S. 530.) besonders in den Fastnachtsspielen. Die Nachrichten von jenen früheren Zeiten findet man in dem angez. Buche Blümners S. 2 ff. zusammengestellt, und ihre Quellen angezeigt. Es ergiebt sich daraus, daß, wenn schon die Geschichte des deutschen Drama bis auf den Krieg auf der Wartburg zurückgeführt werden kann, und wenn es auch in Klöstern und Schulen schon in den ältern Zeiten Schauspielartige Darstellungen, so wie bei religiösen Processionen und bei Fastnachtsmummereien, Verkleidungen und Verstellungsspiele gegeben; dennoch eine eigentliche öffentliche Schauspielkunst erst mit Velthem (nach seiner eignen, von Blümner a. a. O. gelieferten Unterschrift: Johann Velten von Hall aus Sachsen) in Deutschland begonnen habe. Kaum in dieser Maaße begonnen, hatte sie schon Kämpfe mit der Geistlichkeit zu bestehen, und Velthems Gattin, die nach dessen Tode die Direktion der Gesellschaft führte, schrieb eine Vertheidigung der Schauspiele gegen einen Diaconus Winkler in Magdeburg. Blümner a. a. O. S. 28. Gegen das Gewicht der Geistlichkeit scheint das fürstliche Ansehen die junge Kunst gleich bei ihrem Eintritt'

in das Gebiet der Oeffentlichkeit in Schutz genommen zu haben; denn schon Velthem hatte mit seiner Gesellschaft die Erlaubniß erhalten, den Titel königlich polnischer und churfürstl. sächsischer Hofcomödianten zu führen, obschon sie sich durch Bereisen mehrerer Städte, besonders der Meßstädte, erhielt. Der verliehenen Titel ungeachtet hießen bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein dergleichen Gesellschaften Banden. So wird noch in der Vorrede zu Cronegks Werken, welche nach dessen Tode seine Freunde herausgaben (1760) in allen Ehren der Kochischen Bande gedacht. Die Benennung fiel, als in den Hauptstädten Deutschlands stehende Bühnen Fuß faßten, den wandernden Gesellschaften anheim, und wird jetzt auch in Bezug auf diese nur bei dem Ausdrucke von Verachtung gebraucht. Man nannte sie nach dem Orte, wo sie entstanden waren, oder herkamen. So ist im a. Buche Bl's. S. 37, in einer Verstattungsurkunde von 1695, die Rede von der Merseburgischen Bande Hermann Heinrich Richters. Später führten dergleichen Gesellschaften Elendsohn und Haack (welcher ein Privilegium für Sachsen erhielt) u. a. m. Epoche machte in jener Zeit der wandernden Kunst die Neuberin (1727) theils durch ihre freundschaftliche Verbindung, theils durch ihre Entzweiung

mit Gottsched. Hier trat erst das Theater in nähere Berührung mit Kunstwissenschaft und Kritik. Gottsched zu gefallen verbrannte die Neuberin den Hanswurst, und brachte später Gottsched selbst verspottend auf die Bühne. Mit dem Anspruch der Wissenschaft und Kritik auf der einen, und dem Widerspruch der Theaterpraxis auf der andern Seite, wie sie hier öffentlich im Gebiete der Literatur laut wurden, war diejenige Wechselwirkung begründet, von welcher sich hoffen ließ, daß sie die Kunst heben, und die Wissenschaft aufklären und practisch machen würde. In der That giengen bald aus diesem Conflicte zwei Schauspieler hervor, welche die Kunst aus dem höheren Gesichtspunkte betrachteten, und demselben gemäß behandelten: Koch, der als Student zu der Gesellschaft der Neuberin gekommen war, und später auf dem Theater der Schröderin in Hamburg gespielt; sodann Eckhof, welcher 17 Jahre lang bei der Schönemannischen Gesellschaft gestanden hatte, die Gottsched nach seinem Zerfall mit der Neuberin begünstigte. Mit einem späteren Coripheen unserer Literatur, mit Lessing, kam die Bühne zu Hamburg in Wechselwirkung, welche Ackermann 1764 gegründet, und 1767 an Seyler überlassen hatte. Lessing fing an, der dortigen Bühne Tag für Tag kritisch zu folgen, und obwohl er durch

die Empfindlichkeit der Schauspieler bald veranlaßt wurde, sich auf die Kritik der Stücke zu beschränken (M. s. die Hamb. Dramaturgie); so wirkte er doch unfehlbar sehr entscheidend auf die Schauspieler, besonders auf Eckhof, welcher damals zu dieser Gesellschaft gehörte, und bald den Ruf eines wissenschaftlichen Schauspielers erwarb, welchen selbst dramatische Dichter zu Rathe zogen. (S. Weißens Selbstbiographie S. 21.) Im J. 1768 kam Schröder zu dieser Gesellschaft zurück, die er ein Jahr früher verlassen hatte, weil Seyler das Ballet aufgab. Aus dem Balletmeister wurde später (1771 ff.) ein Schauspieler von Bedeutung, ein Theaterdichter, und ein Bearbeiter Shakspeare's. In Berlin, unter Wilhelm II., erschien ein Philosoph und Kunstrichter, der berühmte Engel, als Oberdirektor an der Spitze des Theaters, und im Jahre 1796 folgte ihm Iffland, der, wenn auch nicht als Direktor, doch gewiß als Muster des durchdachten Spiels, und als dramatischer Dichter großen Einfluß auf die Kunst hatte.

Alle diese Fortschritte, welche von Velthem an bis jetzt die Schauspielkunst im Einzelnen gemacht hat, haben sie dennoch im Ganzen nicht viel weiter gebracht, als zu einer Art von Crisis, wo es sich erst entscheiden zu müssen scheint, ob die Kranke genesen, oder an Entkräftung sterben werde. Glän-

zend zwar hat sich der Patientin ökonomische Lage verbessert. Die öffentlichen Theater haben in den wichtigsten Städten aufgehört, schwankende Privatunternehmungen zu seyn. Sie sind Sache der Staaten oder der Regenten, und die Schauspieler reich besoldete, mit Ansprüchen auf Pensionen ausgestattete Staatsdiener geworden. Aber ihre Krankheit ist ziemlich so alt, als ihr erster Conflict mit Gottsched. Sie heißt: Vereinigung des Schauspiels mit der Oper, welche Gottsched vergebens befehdete. Die wahre Schauspielkunst hangt, wie aus den oben entwickelten Begriffen folgt, in ihrem innersten Wesen mit der dramatischen Dichtkunst zusammen. Nicht so die Oper, welche die Musik für ihre Herrin erkennt, und statt der Poesie mit metrischer Abgeschmacktheit vorlieb nimmt. (S. Oper.) Sie raubt der Schauspielkunst ihre Priester und Priesterinnen. Was irgend singen kann, zieht die einträglicheren Stellen bei der Oper vor, und verlernt in ihrem, nicht dem Sinne des Wortes, sondern dem Notenlaufe der Musik folgenden Carrikaturspiele das wahre. Der Sinnenreiz, welchen die Oper darbietet, verderbt den Geschmack des Publikums an den Werken der Dichtkunst, welche hauptsächlich vom Geist aus auf das Empfindungsvermögen wirken müssen. Die Vorliebe des Volks für diesen Sinnenreiz schmeichelt

den Bühnenverwaltungen mit reichen Einnahmen, und die Kosten, welche sie dafür aufwenden müssen, erschöpfen die pekuniären Kräfte, welche das Ganze des Theaterwesens aufrecht erhalten sollen, meist allein. Darinne scheint die Hauptursache zu liegen, warum keine deutsche Hauptstadt noch ein deutsches Theater hat in dem Sinne, wie Paris sein théatre françois besitzt: (Vergl. Nationaltheater.) eine Künstlergesellschaft, welche ausschließlich sich damit beschäftiget, diejenigen Werke der dramatischen Dichtkunst, welche auf Classicität Anspruch machen, in das theatralische Leben zu rufen. Das Burgtheater in Wien ist davon nur ein Schatten. Die Censur hemmt dort den freien Aufflug der Poesie, und die Meisterstücke, womit der gebildete Theil der Nation gegen das Ausland prunkt, erscheinen jämmerlich verstümmelt.

So steht es im Ganzen um die Praxis der Schauspielkunst in Deutschland. Ihrer Theorie mangelt ein vollständiges, geschriebenes System. Was Lessing, Goethe, (in Wilhelm Meister) Engel, von Seckendorf, Iffland u. a. über diese Kunst geschrieben haben, hat großen Werth, ohne ein zusammenhängendes, umfassendes Ganzes zu seyn. Die Schauspielerstudien von Sievers sind unklar und verworren. Ein großes systematisches

Werk,

Werk, welches der verstorbene Koller ankündigte, ist, soviel ich weiß, nicht zu Stande gekommen.

Schicksal.

Die Schicksalstragödie wird bekanntlich der Leidenschaftstragödie entgegen gesetzt, und einige Kunstphilosophen, namentlich Eberhard im Handbuch der Aesthetik B. 4. S. 199. ff., wollen jene, als die höhere Gattung, Tragödie, und diese Trauerspiel genannt wissen. Sonach wäre dieses ein Drama, welches die tragische Wirkung auf das Gemüth bloß durch Darstellung des Getriebes menschlicher Leidenschaften hervorbringt, die sich im Gebiete der moralischen Freiheit bewegen; jene hingegen ein solches, welches zum Behuf dieser Wirkung die Idee eines Verhängnisses, einer übersinnlichen, von dem Willen des Menschen unabhängigen Nothwendigkeit in's Spiel zieht, und beide, übersinnliche Nothwendigkeit und moralische Freiheit, in ihrem wechselnden oder gleichzeitigen Einflusse auf die menschlichen Handlungen darstellt. Daß auf dem erstgenannten Wege echt tragische Totalwirkung hervorgebracht werden könne, ist in neueren Zeiten bezweifelt worden. Auf keinen Fall läßt sich bezweifeln, daß es sehr schwer ist, indem dabei in der

Darstellung menschlicher Handlungen getrennt werden müßte, was in der Erfahrung vereiniget ist: Bestimmung durch den menschlichen Willen, und Einwirkung von außen, sey es nun des unberechenbaren Zufalls, oder einer Nothwendigkeit, deren Grund wir in einer undurchschauten, übersinnlichen Weltordnung suchen. Wie frei auch immer, selbst im leidenschaftlichen Zustande, unsere Willenskraft seyn mag; der Erfolg ihrer Thätigkeit wird immer von Dingen abhangen, die außer dem Bereiche dieser Freiheit liegen, und die Erscheinung dieses Erfolgs wird theils auf die eine, theils auf die andere Ursache hinweisen. Nun ist aber die Idee eines Zufalls, welcher blind den Erfolg unserer Willensthätigkeit mitbestimmt, vielmehr niederschlagend, als erhebend. Sie thut dem Begriffe der moralischen Welt und der Menschenwürde Abbruch; sie verletzt den Stolz des menschlichen Geistes, der, wo er einmal sich für abhängig erkennen muß, lieber von einem höheren Geist, als von einem geistlosen Stoffe abhängig seyn mag. Daher das Streben der Dichter, die unbestreitbare Einwirkung von außen einer geisterfüllten, übersinnlichen Welt, einem Verhängniß' oder Schicksale zuzuschreiben, welches höhere Wesen lenken. Sobald aber der Dichter einmal diese Idee in das Spiel seiner Einbildungskraft gezogen hat; muß er, eben weil er

Dichter ist, ihr Gestaltung geben für die Intuition: er muß ihr Eigenschaften beilegen, welche uns ihr Wesen, wie er es dachte, (und er muß es größer, würdiger, erhabner denken, als den Menschen, weil er den Menschen abhängig von ihm darstellen will) wo nicht erkennen, doch ahnden lassen. Auf dieser Gestaltung nun beruht die Natur und der Werth der Schicksalstragödie. Stellt er das Verhängniß als ein nach blinder Willkühr zwingendes Fatum dar, mit andern Worten: schreibt er ihm ein Analogon menschlichen Willens ohne Analogon menschlicher Vernunft zu; so vernichtet er den Zweck seiner Gestaltung und gibt statt eines, in dem Weltstoffe sich erregenden Zufalls, ein Etwas über demselben, welches zum Behuf der tragischen Erhebung unseres Gemüthes nicht besser taugt, als eben die Idee des Zufalls, die er verbannen wollte; ja er gibt sogar etwas noch Schlimmeres, weil mit dem Gedanken eines Willens auch die Macht dieses unerkannten Wesens steigt, und die Vorstellung einer solchen Olmacht übersinnlicher Willkühr von der Phantasie leicht so gigantisch gestaltet werden kann, daß daneben der, auf moralischer Freiheit ruhende Begriff einer menschlichen Handlung gänzlich verschwinden muß. Die Phantasie des Schicksalstragöden muß daher dem unbekannten Wesen, Verhängniß genannt, neben

dem Analogon des menschlichen Willens auch ein Analogon der menschlichen Vernunft leihen: er muß es einwirken lassen nach einer, nur dem Ahndungsvermögen erreichbaren, Autonomie einer möglichen höheren Vernunft, die auch da, wo sie von der Sittengesetzgebung unserer Vernunft abzuweichen scheint, ihr doch insoferne nicht widerstreitet, als wir uns bekennen müssen, daß unsere moralische Autonomie von dem Raume bedingt wird, den wir von der moralischen Welt übersehen, und daß mithin für ein Vernunftwesen, welches davon mehr überschaut, eine andere, höhere Vernunftgesetzgebung, eine andere, nach dem Maaßstabe einer umfassenderen, erhabeneren Zweckmäßigkeit messende Gerechtigkeit möglich ist. Denn wollt' er uns in demselben nichts Höheres ahnden lassen, als was im Gebiete der moralischen Gesetzgebung unsere eigne Vernunft leistet; so würde er wiederum dem Zwecke seines Phantasiespiels entgegen handeln: er würde den Menschen in der Abhängigkeit von einem Wesen darstellen, welches, von der Seite seiner Verwandtschaft mit dem Menschen, d. h. als Vernunftwesen betrachtet, eben nicht mehr, als er selbst, und ihm nur an Mitteln zur Willensvollziehung, nicht an Einsichten bei der Willensbestimmung überlegen wäre. Diese Umstände übersehen diejenigen beschränkten

Köpfe, welche über heidnischen Fatalismus schreien, wenn sie in der Schicksalstragödie das Verhängniß so zur Anschauung gebracht sehen, daß es das Maaß ihrer Verstandesbegriffe von Gut und Bös, von Grausamkeit und Gerechtigkeit, von gewaltthätiger Willkühr und moralischer Zweckmäßigkeit überragt. Auf der andern Seite gehen vielleicht manche Dichter irr' in der Wahl der Mittel, der Phantasie, das Verhängniß in der Eigenschaft eines höheren Vernunftwesens anschaulich zu machen, und es als mithandelnd darzustellen. Sie unterscheiden nicht scharf genug, was von der übersinnlichen Welt dem leiblichen oder geistigen Auge des Zuschauers sichtbar, was ihm zum Bilde in der Denkform des Raumes werden darf; und was ihm dagegen unsichtbar und gestaltlos bleiben muß, um desto lebhafter das Ahndungsvermögen anzuregen, und durch dasselbe das Gemüth in seiner tiefsten Tiefe zu bewegen. Dadurch geben sie den Schwachköpfen Gelegenheit, gegen die Poesie unter dem Paniere eines sogenannten Menschenverstandes zu Felde zu ziehen, welcher eigentlich an einem organischen Fehler unheilbar krank ist, und sich bloß darum gesund wähnt, weil ihm rüstige, gesunde Finger zu Gebote stehen.

Wie seit der Erscheinung der Braut von Messina die Theorie der tragischen Kunst, durch

das Beispiel der griechischen Muster unterstützt, für den Gebrauch der Schicksalsidee in der Tragödie sich erklärt hat; (S. Blümner über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos Abschn. I. und XI.) so haben seit dem Erscheinen der Schuld die Theaternotizenschreiber ihre Stimme dagegen erhoben; und die Ahnfrau (s. den Art. Geistererscheinung), worinnen diese Idee nicht glücklich gebraucht, ja vielleicht zu bloßem Theatereffekte gemißbraucht worden ist, hat ihnen neue Waffen dazu geliehen. Der Hauptirrthum, worauf ihre Räsonnements beruhen, ist der Trugschluß, daß überall im Drama, wo ein Fluch, eine Voraussagung, ein Traum, ein Anzeichen oder eine Ahndung in Erfüllung geht, auch eine unausweichliche höhere Vorherbestimmung der menschlichen Handlungen anzunehmen sey. Von dieser fordern sie nun, daß sie nach menschlichen Begriffen gerecht sey, und gerathen so auf Absurditäten, welche den Begriff der Schicksalstragödie aufheben würden. (Vergl. den englischen Zuschauer XL.) Alle die eben genannten Dinge: Vorahndung, Traum, Anzeichen, Fluch, Prophezeihung, auch das was man Erscheinung zu nennen pflegt, sind Mittel, welche der Volksglaube an eine irdische Offenbarung der Geisterwelt dem Dichter darbietet, um damit in dem Zuschauer die Vorstellung

einer übersinnlichen Obmacht anzuregen; aber indem er sich ihrer bedient als dramatischer Hebel, giebt er sie nicht für untrügliche Organe der unerkannten Geisterwelt aus. Er benutzt in den meisten Fällen nur den Erfahrungssatz, daß abergläubige, leidenschaftliche Furcht vor Unglück das gefürchtete Unglück zu befördern pflegt; oder auch den, daß ein abergläubisches Vertrauen auf die vermeintlichen übersinnlichen Stimmen der Zukunft, den Menschen von der Bahn der Tugend abzuziehen, und ihn in's Verderben zu stürzen vermag. Jenes ist z. B. in Calderons Das Leben ein Traum, dieses in Shakspeare's Macbeth der Fall.

Styl.

Zwei junge Schauspielerinnen saßen während der Probe in der Kulisse. Sie waren eben aus dem Hörsale eines Professors der Aesthetik gekommen, der für das jüngere Theaterpersonal (das ältere wußte schon alles) dramaturgische Vorlesungen halten mußte.

„Haben Sie denn heute alles verstanden, was er sagte?" fragte die Eine.

„O ja, alle Worte."

„Auch das vom Styl? Ich weiß noch immer

nicht recht, was das sagen will: Der Styl der Darstellung."

Die, welche alles verstanden hatte, lächelte. „Ja, Liebe, Sie waren noch nicht bei uns, als er von den tropischen Figuren handelte. Das Wort ist eine tropische Figur, das heißt, ein bildlicher Ausdruck. Der Stiel ist das, wobei man ein Ding anfaßt, und der Styl einer Darstellung will weiter nichts sagen, als wie man es angreifen muß, daß es dem Publikum gefällt.

Ich will den Kunstphilosophen sehen, der mir die Bedeutung jenes Wortes besser und handgreiflicher erklärt als dieses junge Frauenzimmer. Besonders für das schöne Geschlecht, welches im häuslichen Leben recht eigentlich daran gewöhnt wird, alle Dinge die Stiel haben, bei dem Stiele anzufassen, wird der abgezogene Begriff des Styles um Hundert vom Hundert faßlicher, wenn man ihn durch den Stiel erläutert, der doch am Ende in seiner ursprünglichen Bedeutung so gut wie der Styl eine Art von Griffel, das heißt, ein Gegenstand für den Griff der Hand ist. Machen wir damit einen kleinen Versuch an einer Redensart, welche die Theaterkritiker häufig zu gebrauchen pflegen.

Es trägt sich bisweilen zu, daß Goethe's köstliches Schäferspiel: Ueble Laune des Verliebten, auf dem

Theater durchfällt, obschon Amine und Eridon von denselben Personen dargestellt werden, die in Kotzebue's Rosen des Herrn von Malesherbes als Susette und Peter ungetheilten Beifall erhalten haben. „Ganz natürlich, — sagen dann die Kenner — sie spielteu in einem viel zu unedlen Style." Wenn Peter und Suse das wieder erfahren, so glauben sie nicht selten, sie hätten nach der Meinung jener Kunstrichter in die Art ihres Spieles das Gemessene, Feierliche, Volltönende der Tragödie legen sollen, welches oft mit dem Ausdrucke: edler Styl, bezeichnet wird. Wie macht man ihnen nun am besten deutlich, was die Kenner wollen? Antwort: Durch den Stiel.

Jedermann begreift den Unterschied zwischen dem Stiel' einer Lilie und dem Stiel' eines Rührlöffels, und es wird nicht leicht Jemand auf den Einfall kommen, jenen, wenn er die Blumen dem Blumenfreunde darbietet, so derb angreifen zu wollen, als er diesen angreifen muß, wenn er eine tüchtige Wirkung im Topfe hervorbringen will. Nun sind zwar die Rosen des Herrn von Malesherbes kein Rührlöffel, wie man ihn in der Küche braucht. Sie sind vielmehr ein zierlich gearbeiteter Punschlöffel, womit ein angenehmer Wirth, welcher Leuten von Geschmack ein geistreiches Getränk zu kosten geben will, zuvor mit anständiger Bewegung die

am Boden des Punschnapfes träg liegenden Süßigkeiten aufregt, welche dem Getränke den eigentlichen Wohlgeschmack geben. Dieser Wohlgeschmack, auf welchen es hier unser Kotzebue abgesehen hat, ist nichts Anderes, als das Wohlgefallen des menschlichen Gemüthes an dem anspruchlosen Zartgefühle der sogenannten gemeinen Leute. Es soll uns rühren, und rührt uns, gut dargestellt, wirklich, daß gewöhnliche Bauern, aus uneigennützigér Liebe zu dem wohlthätigen Herrn ihres Dorfes, eine Rosenhecke, die er zu lieben scheint, ohne sein Wissen mit der zartesten Sorgfalt pflegen, und als ein unantastbares Kleinod betrachten. Dieses Zweckes halber mußte der Dichter uns in Peter und Suschen gutgeartete, aber natürliche Bauernkinder von unverfeinerter Empfindungsweise vorführen, und er machte daher in sein Liebespaar einen zwar glatt geschnitzten, aber haltbaren Stiel, der, wenn gleich nicht tölpelhaft, doch fest, mit der ganzen Hand, und sonder absonderliche Zierlichkeit angegriffen werden muß. Wenn Peter und Susette das thun, so thun sie des Dichters Willen, und es kann nicht fehlen, daß das freundliche, sanft bewegende Gemälde allen Zuschauern gefalle, mit Ausnahme derjenigen, welche im Lustspiel durchaus vor Lachen zu platzen begehren.

Anders ist es mit der Laune des Verliebten.

Es mag vor vielen Jahren einmal ein Körnchen eigner Liebeslaune in Goethe's Gemüth gefallen seyn; darauf ist vielleicht ein wenig Thau aus einem Paar schöner, betrübter Augen geträufelt; dann hat die Sonne einer jugendlichen Phantasie darauf geschienen, und so ist das ganze Schäferspiel aufgeblüht, wie eine zarte Blume, welche auch einen gar zarten Stiel hat, wie alle Blumen zu haben pflegen, die in den Gefilden Arkadiens wachsen. Wird nun Peter und Suschen Eridon und Amine, so sollen sie nicht mehr Peter und Suschen seyn, sondern anmuthige Wesen einer Welt, die nie existirt hat, als in den Köpfen der Dichter. Suschen kann ein wenig schluchzen, wenn sie weint; Amine bei Leibe nicht. Peter kann seine Bosheit bisweilen an seinen runden Hut auslassen; Eridon würde daran sehr übel thun. Suschen kann meinetwegen die Rose, um welche Peter ihr zürnt, ihm vor die Füße werfen, um ihren Unwillen über den falschen Verdacht kund zu geben; aber wenn Amine, von Eridons eifersüchtiger Laune gequält, auf das Tanzfest verzichtet, und ihren Blumenschmuck mit den Worten von sich legt:

„Du willst auch diese Lust, nun denn, da hast du sie."

so muß der aus dem Haar genommene Kranz ihrer herabsinkenden Hand entgleiten; und was denn der Unterschiede noch mehr seyn mögen.

Was den sogenannten Tragödienstyl betrifft, so giebt es auch da eine Menge Unterschiede, die sich durch das Gleichniß vom Stiele anschaulich machen lassen. Der Styl der meisten Shakspear'schen Tragödien ist der Schaft einer Lanze oder gar eines Streitkolben. Wer nicht, bei allem ritterlichen Anstande, recht kräftig dran greift, bringt das gewaltige Werkzeug nicht vom Flecke. Anders ist es mit Calderons Tragödien. Hier ist bei aller Stärke des Gemüths und der Phantasie der Stiel (oder das Griffbrett) einer Zither (oder Guitarre) fein musikalisch zu handhaben, ob wohl ich deshalb nicht rathen will, diese Stücke mit Operisten zu besetzen. Doch etwas Andres will ich rathen: Wenn man keine Schauspieler hat, die sich auf die Notenlose Musik der Rede verstehen; so gebe man Calderons Tragödien nicht nach Schlegel, und nicht nach Gries. Man schicke einen deutschen Theaterdichter darüber, der die Seiten abspannt von der spanischen Zither; es wird alsdann viel leidlicher anzusehen seyn, wenn die Darstellenden damit handthieren, wie mit einer Wurfschaufel. *)

---

*) Diesen Rath scheint man in Wien und Berlin befolgt zu haben.

Sey jedoch ein Stiel stark oder zart, dick oder dünn, lang oder kurz; jeder Schauspieler muß bedenken, daß er es nicht allein ist, welcher ihn anzugreifen hat. Was das sagen will, könnt' ich Schulgerecht aus dem Unterschied erklären, der zwischen dem Styl' einer Rolle und dem Style des ganzeu Stückes Statt findet. Aber ich will lieber zu Kotzebue's artigen Rosen zurückkehren, nnd sie mit Anton Walls Stück: Die beiden Billets, vergleichen. Mau sollte meinen, Peter und Susette wären nicht mehr noch minder, als Görge und Röse, und könnten das Spiel hier, wie dort, bei einem und demselben Stiele anfassen. Das geht aber nicht an: denn obwohl darauf, daß jene französische, diese deutsche Bauernkinder sind, eben nicht viel ankommen möchte, so muß man doch bedenken, daß Herr Lamoignon von Malesherbes kein Dorfbarbier Schnaps ist, und daß Peter und Susette in ihr Spiel keinen solchen Stiel stecken müssen, den dieser feine Mann nicht auch anständiger Weise mit angreifen könnte. Wenn daher in den Rosen Suschen schluchzet, daß sie der Bock stößt, so schießt sie einen. Thut es Röse, so ist eben nichts dagegen zu sagen.

Summa Summarum: Der Styl ist der Stiel, und die Verwechselung beider Wörter kann nicht

für einen Sinnentstellenden Schreib- oder Druckfehler gehalten werden.

Tragödie.

Man schreibt die Erfindung der Tragödie in ihrer ersten, rohesten Gestalt dem Thespis, zu, der zu den Zeiten des Solon lebte; ihre Ausbildung zum Drama hingegen dem Aeschylus. So, wie Aristoteles sie vorfand, beschrieb er sie als ein dramatisches Gedicht, welches zum Zweck hat, durch Furcht, Schrecken und Mitleid, welche die dichterische Nachahmung einer Handlung erregt, die Leidenschaften zu reinigen. Wie oft diese Erklärung auch nachgebetet worden ist; sie giebt wenig Licht, wenn man nicht den Begriff einer Reinigung der Leidenschaften durch Leidenschaften in's Klare setzt. Die künstliche Erregung jener genannten Leidenschaften, die uns in einem unangenehmen Zustand versetzen, kann wohl auf die Reinigung unseres Gemüths keinen andern Einfluß haben, als den, daß sie es stärkt und übt, die Leidenschaften überhaupt zu beherrschen. Zu einer solchen Uebung scheint in der That nichts geeigneter, als ein Zustand, in welchem der Mensch zu gleicher Zeit die Wirkung mächtiger Leidenschaften,

und auch die Kraft fühlt, sich von ihr zu befreien, sobald er will. In diesen Zustand will uns die Tragödie versetzen. Sie will uns jene Leidenschaften, die auf der Sympathie beruhen, und schon darum das Bewußtseyn der inneren Freiheit weniger als die rein egoistischen verdunkeln, durch einen künstlichen Schein, durch Wahrheit des Gedankens ohne Wirklichkeit der That und Begebenheit, erregen, und indem sie den Mangel der Wirklichkeit nicht verhehlt —

„Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an" —

will sie uns das Gefühl des inneren Vermögens lassen, uns davon nach Willkühr wieder zu befreien, wär' es auch nur durch die Selbstmahnung an die Wesenlosigkeit dessen, was uns bewegt. Wer hat wohl nicht schon einmal in seinem Leben in demjenigen Halbschlummer geträumt, wo unser inneres Auge Schreckliches mit Ruhe oder Genuß anschaut, weil noch das Gefühl in uns wach ist, daß es unsere eigne Phantasie ist, welche den Traum erschaft? wo wir träumen mit dem schwankenden, schläfrigen Bewußtseyn, daß wir träumen? Gleich einem solchen Traume will der Dichter mit der Lebendigkeit seiner Gestaltungen auf uns wirken, und dadurch die Kräfte in uns aufwecken, die den Leidenschaften das Gegengewicht halten. Da es auf

eine Uebung dieser Kräfte abgesehen ist; so muß er sich hüten, es mit der Erregung der sympathetischen Gemüthsbewegungen so weit zu treiben, daß wir dem Schmerze nur durch ein völliges Zerstören der traumartigen Täuschung entrinnen können. Denn sobald wir zu diesem Mittel greifen, fällt jene Uebung des moralischen Vermögens weg. Wir müssen die Vorstellung, in der Lage der Handelnden zu seyn, aushalten können, selbst da, wo wir sie darinnen untergehen sehen, indem wir in uns noch das Daseyn der Kräfte fühlen, deren sie für den Augenblick beraubt zu seyn scheinen. Aus diesem Gesichtspunkte vielleicht ist die aristotelische Erklärung mit demjenigen zu vereinbaren, was in neueren Zeiten über das Wesen der Tragödie philosophirt worden ist. Wir pflegen die Tragödie in unserer Sprache Trauerspiel zu nennen, (vergl. Schicksal) und es scheint nicht, daß die Klarheit des Begriffs bei diesem Purismus gewonnen habe. Wohl manche dramatische Schriftsteller haben das Traurige mit dem Tragischen verwechselt, und statt eines wahren Trauerspiels einen τράγος (Bock) gemacht; ein Wort, von welchem man lange Zeit den Namen Tragödie possirlicher Weise abgeleitet hat. (S. d. Art. Bock.) Es läßt sich aus der obigen Erklärung entwickeln, daß das Wesen der Tragödie nicht auf dem traurigen, Mitleid erregenden,

zu

zu Thränen rührenden Ausgange, sondern auf der Größe und Erhabenheit der Hauptidee ruhet, auf welche die Fabel hinweiset, und welche sie als ein lebendiges Beispiel belegt. Indem das Gemüth über die Folge trauert, muß der Geist an der Größe und Erhabenheit ihrer Ursache sich ergötzen können, weil sonst nichts, als eine unvermischt schmerzliche Empfindung in uns entstehen kann, welcher wir nur durch die Selbstmahnung an die Täuschung zu entrinnen vermögen. Die meisten neueren Kunstphilosophen haben das weniger eingesehen, als gefühlt, und sich angestrengt, die Frage, was tragisch sey, a priori aufzulösen, und den Begriff dieses Beiworts auf ein höchstes Princip zurückzuführen. Das kann schon darum nicht gelingen, weil der Sinn des gedachten Beiwortes sich wesentlich ändert, je nachdem man es mit diesem oder jenem Hauptworte verbindet. Gebraucht man es von der Hauptidee, welcher der Stoff zum Beleg, zur Anschaulichmachung dient; so fällt sein Sinn mit dem Begriffe des Erhabenen zusammen. Sagt man es von der Fabel oder einem einzelnen Theile derselben; so drückt es nur die Eigenschaft aus, vermöge deren die Begebenheiten uns zu einer erhabenen Hauptidee aufzuregen geschickt sind, woraus keinesweges folgt, daß jede derselben, an sich und allenfalls mit ihren nächsten Ursachen be-

trachtet, ein erhabener Gegenstand für die Anschauung sey. Spricht man von dem tragischen Helden (des Stücks), von seinem tragischen Charakter; so weicht die Bedeutung dieses Beiwortes noch weiter vom Begriffe des Erhabenen ab. Aristoteles will den Helden tugendhaft, aber menschlich schwach. Das ist an sich nicht erhaben; aber der Held soll auch eben nicht durch seine moralische Größe uns imponiren; sondern hauptsächlich unseren Antheil, unser Mitgefühl erwecken und festhalten, damit das, was in dem Stücke mit ihm sich begiebt, uns mit Geist und Gemüth auf die erhabene Hauptidee leite. Redet man endlich von tragischen Hebeln; so versteht man darunter Mittel zu Aufregung unseres Geistes und Gemüths, die oft den Anschein des Kleinen vielmehr, als des Erhabenen an sich tragen, und bisweilen gerade dadurch um so zweckdienlicher werden, weil die Anschauung einer großen Idee uns um so mehr überrascht, wenn wir mittelst des gleichsam electrischen Stoßes der Ideenverbindung durch kleine Begegnisse daran gemahnt werden. So ist es im Lear mehr als einmal ein Einfall des Hofnarren, der wie ein Bliß das kolossale Gebäu der moralischen Weltordnung erleuchtet, und unserem Geiste sichtbar macht. Schon um dieser Verschiedenheit willen ist es eine Absurdität, den Begriff des Tragi-

schen, als einen abstrakten, in einer einzigen Erklärung erschöpfen zu wollen, wenn man auch nicht gerade bis zu dem unverständlichen Galimathias hinauf abstrahirt, daß das Tragische „ein Mißverhältniß der menschlichen Willenskraft zu den Lebensgöttern sey." *) Diejenigen fehlen nicht weniger, welche es einseitiger Weise einen Kampf der menschlichen Freiheit mit der Nothwendigkeit, des Willens und der That mit dem Schicksal u. s. f. nennen. Das Komische menschlicher Handlungen ist in vielen Fällen nichts Anderes. Jener Kampf gehört zum Wesen des Drama überhaupt. Am sichersteu bleiben wir bei der sprachwörterbüchlichen Erklärung stehen: Tragisch heißt, was zur Tragödie gehört, in ihr zweckmäßig ist oder auch von ihr herrührt, ja selbst, was ihr durch seine Wirkung verwandt ist. Tragisch in dem letztbezeichneten Sinne ist Schiller's Gedicht: Die Kraniche des Ibykus, und die berühmte Gruppe des Laokoon, obschon sie keine Tragödien genannt werden können.

---

*) Worte eines ungenannten Wirrkopfes, der vormals in der Leipziger Literaturzeitung Tragödien recensirte.

T r y g ö d i e.

Das Wort ist zwar ziemlich ungebräuchlich, aber sehr brauchbar. Aristofanes gebraucht es in den Acharnern, Vers 407. Dikäopolis, die Hauptperson dieses Lustspiels, pocht an das Haus des Euripides, er will von dem berühmten Tragödiendichter Lumpen borgen, um das Mitleid des Volkes zu erregen. Zuerst erscheint der Diener des Euripides. „Wer da?" Ist daheim Euripides? „Er ist daheim und nicht daheim, wenn du das begreifst." Wie das? daheim nicht, und daheim? „So, Alter, ist's. Der Geist ist eben auswärts, auf der Versejagd, ist nicht zu Hause; er selbst aber, in des Hauses höchstem Raume, macht eine T r y g ö d i e."

Voß erklärt diese Stelle in seiner Uebersetzung. Trygödie wurde, scherzweise unfehlbar, die Komödie genannt, weil sich die Schauspieler ehemals die Gesichter mit Hefen (T r y x) färbten. Der Diener will aber nicht sagen, daß sein Herr eben eine wirkliche Komödie schreibe; er v e r s p r i c h t sich, absichtlich, weil Aristofanes andeuten will, daß die Tragödien des Euripides schlecht, niedrig, im gemeinen Tone der Komödie gehalten sind.

Das ist nun freilich nicht wahr, sie sind gut, obschon sie zu der Höhe der Werke des Aeschylus

und Sophokles sich nicht erheben. Aber der Einfall des Spötters ist auch gut, und die Theaterkritik kann dieses Wort brauchen, um diejenigen Trauerspiele zu bezeichnen, welche entweder schon auf dem Papiere nichts taugen, oder eben auf dem Theater schlecht dargestellt, von ihrer Höhe herabgezogen worden sind. Z. B.: „Herr X, Madame Z, machten in ihren Scenen die Tragödie zur Trygödie," oder auch umgekehrt: „Die Darsteller gaben sich eine lobenswerthe Mühe, die Trygödie des Herrn X zu einer Tragödie zu machen. (Vergl. den Artikel Brawe.)

Vorleser.

Ein großer Herr bat mich einst im Bade zu .... um ein Buch. Ich lieh ihm Goethe's Faust. Er gab mir ihn nach einigen Tagen halb gelesen zurück und geruhte zu äußern, daß ihm das Buch nicht gefallen habe, worauf ich natürlicher Weise that, als ob es mir auch nicht sonderlich gefiele. Ein Jahr später sprach ich ihn in seinem Schlosse, und er war ganz entzückt von Goethe's Faust. „Ich erinnere mich," geruhte er zu sagen, „daß Ihnen das Werk nicht gefallen hat; aber Sie müssen es von meinem Vorleser hören, und ich wette, daß Sie davon bezaubert werden." Wenn

ich bis dahin in meiner Einfalt geglaubt hatte, daß große Herren bloß aus Bequemlichkeit und zu Schonung der Augen Vorleser besoldeten; so leuchtete mir nun auf einmal ein, daß sie dieselben, wenn sie nur gut sind, auch zum verstehen und zum genießen brauchen können. Da nun Schauspieler große Herren sind, welches unter andern schon daraus hervorgeht, daß sie Einbläser haben; so mache ich hiermit die Bühnenverwaltungen auf das dringende Bedürfniß aufmerksam, ihnen auch Vorleser zu halten. Ich will mich darüber ausführlich erklären.

Ein dramatisches Werk auf dem Papier' ist einem todten Leichnam zu vergleichen, welchen die Schauspieler wieder auferwecken, und lebendig dem Zuschauer vor Augen stellen sollen. Sie müssen ihn daher vor allen Dingen auferwecken in ihrer eignen Phantasie, das heißt, sie müssen das Stück mit Phantasie lesen. Nun frage ich aber jeden verständigen Direktor, wie die armen Leute das anfangen sollen, wenn sie entweder das Stück nicht haben, oder es nicht verstehen, oder es zu lesen keine Zeit haben? wobei ich noch gar nicht einmal des schlimmeren Falles erwähnen will, wo es ihnen an Lust und Laune fehlt, es mit Phantasie zu lesen, oder es überhaupt durchzulesen.

Der Direktor erhält ein Mspt. zugesendet. Er liest es, beschließt die Ausführung, besetzt das Stück, läßt die Rollen nach der allerliebsten Stichwörtermethode ausschreiben, schreibt die Namen der Akteurs darauf und sendet nun einem jeden die seinige mit der Nachricht zu, daß morgen oder längstens übermorgen Leseprobe seyn solle. Aus einer solchen ausgeschriebenen Rolle kann der Akteur oft kaum den grammatikalischen Sinn seiner Reden auffassen, geschweige denn den Sinn und den Gang der ganzen Scene oder gar den Sinn und Inhalt des Stücks. Natürlich sitzt nun in der Leseprobe ein jeder da, und paßt, die Rolle in der Hand, auf den Fall seines Stichworts; es fällt, und er liest alsdann seine Rede wie ein Leseschüler her, dem der Präceptor eben das: perge sequens! zugerufen hat. Er hat vom Glücke zu sagen, wenn er nach einer solchen Leseprobe nur die Fabel des Stücks weiß; den Sinn, die Tendenz desselben aufzufassen — die fremden Reden seiner Scenen zu begreifen, welche den Ausdruck seiner Reden und seines Zwischenspieles bedingen, daran ist nicht zu denken. Gleichwohl soll in acht Tagen Theaterprobe seyn, wo nicht eher. Er schickt nach dem Manuscripte; ein Anderer hat es. Es kommt endlich auf zwei Stunden, nach deren Ablauf es ein Dritter

erhalten muß; aber er hat nun keine Zeit zum Durchlesen, und so bleibt ihm denn nichts übrig, als den Tag vor der Probe die Rolle sinnlos nach der sinnlosen Stichwörtermethode nothdürftig zu memoriren, und von Probe zu Probe, bis zur Darstellung, die Routine statt des gründlichen Studiums, das gemeine Handwerk statt der göttlichen Kunst walten zu lassen.

„Nein, bei'm Apoll und allen neun Musen, nein!" würde ich denken, wenn ich ein Theaterdirektor wäre, und ein gutes Stück, zumal ein dichterisches, so schneidermäßig zusammenwerfen sähe, „so soll es in meinem Reiche ferner nicht zugehen. Ich will meinen Königen und Königinnen einen tüchtigen Vorleser halten. Der soll mir das neue Stück einige Wochen lang tüchtig durchstudieren, und soll es dann vor der Leseprobe dem Personal vorlesen, auf daß es eingehe in selbiges als ein dramatisch lebendes Ganze, dem zum theatralischen Leben nichts weiter abgeht, als verschiedene Stimmen, sich bewegende Gestalten, und das bretterne Gerüst mit seinen Dekorationen."

Hätte ich nun einmal solch einen tüchtigen Vorleser, so würde ich, da ich ihn doch einmal bezahlen müßte, ihn auch so viel möglich gebrauchen wollen, und so könnte es kommen, daß er

das neue, gute Stück vor der eben beschriebenen Vorlesung vorlesen, und also zwei Verlesungen halten müßte. In der ersten würde ich alle Personen, auf welche ich bei der Besetzung Bedacht nehmen zu können glaubte, einladen, ohne daß irgend eine wüßte, welche Rolle ihr zugedacht sey. Ich würde dabei seyn und auf den Gesichtern der Zuhörer zu lesen trachten, wie und wen die einzelnen Rollen ansprächen (ich halte gewaltig viel auf das con amore in der Kunst), und würde darauf bei der künftigen Besetzung verständige Rücksicht nehmen. Ich würde ferner, die Vorlesung schicklich unterbrechend, auf Schwierigkeiten aufmerksam machen, das tiefer Liegende oder Dunkle erklären, und vor Mißgriffen in einzelnen Momenten oder in Auffassung ganzer Rollen warnen, welches niemand übel nehmen könnte, da die Belehrung keinem Individuum gegeben würde, welches darin Mißtrauen in seine Einsichten setzen könnte. Endlich würd' ich auch nach geendigter Vorlesung mit den Zuhörern über das Werk in einen Gedankentausch treten, und meine Ansicht über die Ausführung mit ihren Ansichten zu vereinigen trachten, um, was Eins war in des Dichters Geist, möglichster Maaßen zu Einem zu machen auf den Bretern.

Auf diese erste Vorlesung, wobei jeder Hörer

mehr auf das Ganze achten würde, als auf eine einzelne Rolle, da er die seinige noch nicht wüßte, ließe ich dann die zweite (nach geschehener Rollenvertheilung) folgen, wobei ein jeglicher seine Partie nachlesen, und auf die Art und Weise ihres Vortrags besonders aufmerken könnte, versteht sich, unbeschadet des Rechts, die Rolle künftig anders, nämlich besser vorzutragen, als der Vorleser gethan hat.

Kurz, ich bin von dem Nutzen, den solch' ein Vorleser stiften könnte, so überzeugt, daß ich ihn wie den besten Possenreisser bezahlen, ja sogar, wenn ich keinen nach meinem Geschmacke finden könnte, sein Amt selbst übernehmen, und dessen Ausübung als ein Hauptstück meines Direktoriums be rachten würde.

Noch mehr, ich bin nicht bloß vom Nutzen solcher Vorlesungen; ich bin von ihrer Nothwendigkeit, besonders in dem Falle überzeugt, wenn das neue Stück ein dichterisch gedachtes und ausführliches ist, weil unter Schauspielern die Fähigkeit, Poesie vom Blatte weg aufzufassen, eben so selten ist, als unter Musikern die Kunst, die Noten einer genialen Komposition vom Blatte weg zu spielen. Man bedenke doch nur einmal, wie Schauspieler und Schauspielerinnen meisten Theils entstehen, oder artiger zu reden, ge-

bildet werden. Nicht vielen ist es beschieden, mit so viel Schulkenntnissen, als zur Auffassung eines literarisch bedeutenden Dichterwerkes gehören, zum Theater zu kommen; wenige haben Geist und Fleiß genug, in dem immerwährenden Drange von Nahrungs- und Kleidungs-Sorgen, von Rollen, Proben und Vorstellungen, das Fehlende nachzuholen; und bei den meisten, die ungebildet auf die Breter treten, wird das nach und nach anfliegende Wissen eine Halbcultur, die sie nur ungelehrig macht. Müssen nun poetisch-gedachte Rollen solchen Personen anvertraut werden, welche mit eigner Geisteskraft sich zu dem Geiste derselben nicht aufschwingen können; so ziehen sie dieselben zu dem niedrgen Stand' ihrer Geistesbildung herunter und bringen, wie Iffland irgendwo sich ausgedrückt hat, in dichterisch erhabene Momente das schale Ach Herr Jemineh des alltäglichen Lebens hinein. Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, daß solche Menschen in poetischen Stücken gar nicht zu brauchen seyen. Viele von ihnen haben oft sehr viel Talent für die Bühne, ich meine, viel Darstellungsgabe; aber sie können natürlich nicht darstellen, was sie nicht begreifen: sie wissen aus dem todten Buchstaben das poetische Leben nicht herauszufinden; würden es aber glücklich wiedergeben, wenn sie es nur ein einziges

Mal von einem Meister hätten darstellen sehen. Diesen Leuten kann, diesen muß durch ein lebendiges, anschaulich machendes Vorlesen der Sinn ihrer Partieen gleichsam vor Augen gerückt werden: bei ihnen muß, damit sie vor allen Dingen den Dichter verstehen, der Vorleser dem Dichter zum Dollmetscher dienen.

Dazu würde allerdings niemand tauglicher seyn, als der Dichter selbst. Ihm würden selbst diejenigen Künstler, die ihn allenfalls vom Blatte weg aufzufassen vermöchten, noch mit Nutzen zuhören: denn die Schrift ist ein so mangelhaftes Mittel zur Mittheilung der Bilder, die in einer begeisterten Einbildungskraft leben, daß Ton und Miene selten eine ganz überflüssige Begleitung seyn werden. Auch würde gegen eine Vorlesung vom Dichter selbst gehalten, der Einwand wegfallen, daß der Vorleser selbst falsch aufgefaßt habe: denn falsch faßt man wohl nicht leicht seine eigenen Gedanken auf, obwohl ich gern zugebe, daß der Schauspieler von Genie bisweilen die Phantasie des Dichters in Lebhaftigkeit des Ausdrucks mit Glück überbieten kann. Beiläufig gesagt, eine Freude für den Autor, die mir bei zwei verschiedenen Darstellungen meines Trauerspiels, die Schuld, ein Mal eine Elvire, und ein anderes Mal ein Don Valeros gemacht hat. Soll aber

der Dichter selbst vorlesen; so muß er erstens da seyn, und er muß zweitens ein gutes dramatisch-lebendiges boute-hors (auf deutsch: Sprich dich aus) haben, welches gar manchem abgeht.

Es bleibt also dabei, daß ich bei dem deutschen Theater, welches ich in Gedanken dirigire, den hohen Posten eines Vorlesers erschaffe, welcher, mit einer vorzüglichen Auffassungs-Gabe und einem eindringenden Sprichdichaus begabt, den Schauspielern das Gemälde vorzeichnen soll, welches sie auf der Bühne auszumalen haben, unbeschadet ihres Befugnisses, die etwa mangelhafte Vorzeichnung beim Ausmalen zu verbessern, wie es freien Künstlern eignet und gebühret.

Da mein Vorleser, um mit Kant zu reden, ein homo noumenon, zu deutsch: ein Mensch-Gedankending ist; so besitzt er natürlich auch alle Eigenschaften, welche zu seinem Amte erforderlich sind: er weiß im einsamen Zimmer ein Stück mit soviel Phantasie zu lesen, daß er es gleichsam vor seinem innern Auge aufgeführt sieht; er nimmt das Ganze, welches er solchergestalt vom Blatte weg gesehen hat, in Geist und Gemüth, in Saft und Blut auf, studiert sich in alle Rollen und in alle Momente ein, und liest es sodann mit einer Begeisterung vor, welche die zuhörenden Künstler bis zum Bravorufen begei-

stert, und sie glühend macht vor Begierde, die eben angehörte Dichtung auf der Bühne zu verkörpern und in das sichtbare Leben zu rufen. Dergleichen Vorleser sind in der Erscheinungswelt (mundus phænomenon) allerdings sehr rar; aber dadurch muß ein praktischer Theaterdirektor sich nicht abschrecken lassen, einen Vorleser überhaupt, und so gut er ihn haben kann, anzustellen: denn wie unvollkommen er auch seyn möge, den Vortheil wird er unserer, täglich tiefer in gemeine Handwerksmäßigkeit herabsinkenden Schauspielkunst immer bringen, daß kein Schauspieler unbekannt mit dem Inhalte des Stücks zur Leseprobe kommen kann, wenn er in der Vorlesung zugehört hat. Und das thut gewiß jeder, zumal wenn er bei der Vorlesung noch nicht weiß, welche Rolle er spielen soll: denn hier ist ja der Ort und die Zeit, zu erfahren, um welche es der Mühe lohnen möchte, zu kabaliren. Man sehe übrigens den Artikel: Ausschreiben (der Rollen), wo sich ein, mit dem vorstehenden verwandter, Verbesserungs-Vorschlag befindet. *)

---

*) Dieser Artikel ist, wie mancher andere, auf welchen in diesem fragmentarischen Lexikon hingewiesen wird, in petto geblieben.

Früchte der Laune.

Daß ihn etwas bewege, dieß ist das heißeste Dürsten
Unseres Geistes; er liebt alles, was so ihn erquickt.

Klopstock.

Die Menschheit und der Staat.

1818.

Vor 23 Jahren (1795) schrieb **Schiller** im fünften Briefe seiner Abhandlungen über die ästhetische Erziehung des Menschen:

„Wahr ist es, das Ansehen der Meinung ist gefallen, die Willkühr ist entlarvt, und, obgleich noch mit Macht bewaffnet, erschleicht sie doch keine Würde mehr; der Mensch ist aus seiner langen Indolenz und Selbsttäuschung aufgewacht, und mit nachdrücklicher Stimmenmehrheit fordert er die Wiederherstellung in seine unverlierbaren Rechte. Aber er fordert sie nicht bloß; jenseits und diesseits steht er auf, sich gewaltsam zu nehmen, was ihm nach seiner Meinung mit Unrecht verweigert wird. Das Gebäude des Naturstaates (Noth= und Gewaltstaates) wankt, seine mürben Fundamente weichen, und eine *physische* Möglichkeit scheint gegeben, das Gesetz auf den Thron zu stellen, den Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren, und wahre Freiheit zur Grundlage der politischen Ver=

bindung zu machen. — Vergebliche Hoffnung! Die moralische Möglichkeit fehlt, und der freigebige Augenblick findet ein unempfängliches Geschlecht."

Ist dieser brustbeklemmende Ausspruch des dichterischen Philosophen Wahrheit oder Irrthum? Fehlt demjenigen Theile des menschlichen Geschlechtes, welches Deutschland bewohnt, und welches mit rühmlicher Gegenwart des Nationalgeistes in einem günstigen Augenblicke die Ketten fremder Eroberungssucht zerbrach — fehlt ihm wirklich die moralische Möglichkeit — fehlt ihm die Fähigkeit der Geister und der Gemüther, frei zu seyn unter der Richtschnur einer gesetzlichen Grundverfassung, welche den Stempel der Vernunft und des Rechtes trägt? Wenn die Meinung verschwunden ist, auf welche vormals das: Wir von Gottes Gnaden begehren — mit der Macht eines Heiligenscheins wirkte; was kann diesem Begehren noch die Kraft eines Gesetzes geben, wenn nicht die Rechtmäßigkeit seines Inhalts? Wenn die Larve gefallen ist, durch deren trichterförmig geöffneten Mund vormals die Willkühr dem Volke imponirte, wie der Heros oder Gott auf der Bühne zu Athen; womit hofft sie ihrer menschlichen Stimme die Kraft zu geben, den laut gewordenen Ruf der Menge nach vernünftiger Freiheit zu überschreien? Wenn sie zwar noch mit Macht bewaffnet, aber nicht mehr durch die erschli-

chene Würde beschirmt ist; hinter welches Bollwerk will sie vor der überlegenen Gewalt des Rechtsgefühls sich flüchten? Wenn der Mensch einmal aufgewacht ist aus dem Schlummer der Indolenz und aus dem Traume der Selbsttäuschung; in welcher Officin wollen die Regierungen das Opium suchen, ihn wieder einzuschläfern? Und wenn sie es fänden; auf welcher Wage wollen sie es ihm zuwägen, daß er nicht rasend davon werde, und in seinen letzten Convulsionen die Bande der Gesellschaft zerreiße? Wenn die physische Möglichkeit gegeben ist, das Gesetz nicht nur auf den Thron zu stellen, sondern es über ihn sogar als Baldachin auszuspannen, auf daß es den geistigen Glanz des Regentenstuhles und die moralische Würde seines jedesmaligen Inhabers erhöhe; warum will man es nicht wagen, im Volke die Empfänglichkeit für den Eindruck eines solchen Bildes vorauszusetzen? Fürchtet man die Furcht vor dem Besitzer des Thrones zu vernichten, wenn außer Gott noch etwas über ihm ist? Das Gesetz einer geheimnißvollen Nothwendigkeit hing selbst über dem Haupte des allwaltenden Zevs: und dennoch kniete der Grieche betend vor seinem Altare, sein Name durchschauerte die Gemüther mit Ehrfurcht, und der Verbrecher zitterte vor seinen rächenden Blitzen. Schillernde Bilder! ruft der staatskünstlerische Ver-

ständler, bunte Farben, worein der einfache Strahl der praktischen Wahrheit in dem krystallenen Prisma der Phantasie sich zersetzt.

Mit nichten! Schiller's philosophischer Geist ist ein Spiegel, welcher dem Staate, wie er ist, sein treues Abbild wiedergiebt.

„Allmählich wird das einzelne concrete Leben vertilgt, damit das Abstracte des Ganzen sein dürftiges Daseyn friste, und ewig bleibt der Staat seinen Bürgern fremd, weil ihn das Gefühl nirgends findet. Genöthiget, sich die Mannichfaltigkeit seiner Bürger durch Classificirung zu erleichtern, und die Menschheit nie anders, als durch Repräsentation aus der zweiten Hand zu empfangen, verliert der regierende Theil sie zuletzt ganz und gar aus den Augen, indem er sie mit einem bloßen Machwerke des Verstandes vermengt; und der Regierte kann nicht anders, als mit Kaltsinn die Gesetze empfangen, die an ihn selbst so wenig gerichtet sind. Endlich überdrüßig, ein Band zu unterhalten, das ihr von dem Staate so wenig erleichtert wird, fällt die positive Gesellschaft (wie schon längst das Schicksal der meisten Europäischen Staaten ist) in einen moralischen Naturstaat auseinander, wo die öffentliche Macht nur eine Parthei mehr ist, gehaßt und hintergangen von dem, der

sie nöthig macht, und nur von dem, der sie entbehren kann, geachtet."

Wo ist der Staat, der nicht bald mehr bald minder diesem traurigen Gemälde gliche? Welche Regierung weiß sich ganz frei von Maximen, welche den wahren Lebensgenuß des Individuums vernichten, um ein lebloses, maschinenmäßiges Ganze mit geistloser Handarbeit bewegen zu können?

Willst du dem Staate dienen in den Geschäften des Friedens; so verzichte vor allen Dingen auf das Glück einer bleibenden Stelle, eines unwandelbaren Wirkungskreises, einer dauernden Befreundung mit deinen lebendigen Umgebungen, eines hausväterlichen Einwurzelns im heimathlichen Boden. Der Staat, dem du dienen willst, ist nicht fertig und w i r d nicht fertig. Er ist ein großer Baukasten; wie man Kindern ihn zum Spielzeug hingiebt, auf daß sie bauen, verändern, einreißen und wieder bauen; du bist ein Sparren, Balken oder Bret in diesem Kasten, und mußt dir gefallen lassen, daß die (oft kindische) Hand des Organisirers oder Reformators dich morgen wegnehme von dem Platze, wo sie gestern dich hinstellte.

Willst du ihm dienen in der Bedrängniß des Krieges; so richte dich darauf ein, der Rückkehr in die Lage des friedlichen Bürgers für immer zu ent-

sagen, und die nothwendige Knechtschaft des Augenblicks verewigt zu sehen. Denn der eigentliche Krieg endet nicht mehr, wenn auch die physischen Kämpfe unbedeutende Pausen machen. Richte dich darauf ein, in dem Rocke, in welchem jedes Knopfloch durch ein willkührliches und ewig wechselndes Gesetz bestimmt wird, auch während des äußerlichen Friedens dem Staate zum Staate zu dienen, womit er den Nachbar überbieten will, damit er ihm Achtung abzwinge; und ein blindes Rüstzeug zu seyn, welches nicht selten eine herrische Eigenmacht gegen das Recht deiner freieren Mitbürger kehrt.

Willst du ihm gar nicht dienen, sondern nur leben unter dem theuer erkauften dürftigen Schutze, den er gegen die Gefahren der bürgerlichen Gesellschaft gewährt; so siehe zu, wo du einen findest, der dir zum Leben so viel freien Spielraum läßt, als der Mensch braucht, um er selbst zu seyn, und die Möglichkeit einer eigenthümlichen Glückseligkeit in seiner Brust zu fühlen. Siehe zu, (wenn du nicht etwa zu dem einzigen Volke der Erde gehörst, welches ungehindert durch die Welt wandern darf, weil es kein Vaterland mehr hat) siehe zu, wie du loskommst von dem minder glücklichen Staate, der dich und deine Nachkommen bereits für sein unverlierbares Eigenthum erklärt hat, gleich als wärest du ein Gewächs, welches sei-

nem Acker entkeimte. Siehe zu, ob dir der neugewählte Staat, in welchen du dich und deine Familie verpflanzen willst, noch einen Schatten des Urrechtes läßt, das Schicksal deiner Söhne zu leiten, oder nur, wenn du deren eilf in den nimmer satten Magen seines Soldatenwesens geworfen hast, den zwölften als Pfleger deiner zweiten Kindheit zu behalten!

Es mag seyn, was Schiller selbst nicht ausdrücklich in Abrede zu stellen gewagt hat, daß dieser absolute Untergang der individuellen Menschheit in der Mechanik der Staatskunst durch die Verwickelung der gesellschaftlichen Verhältnisse, welche die Cultur herbeigeführt hat, ein nothwendiges Uebel geworden. Aber muß der Mensch Alles, was individuelle Freiheit heißen kann, Alles, von der freien That, die sein Gewissen billiget, bis auf die freie Mittheilung seiner Gedanken an die Mit- und Nachwelt herab, dem sogenannten Wohle des Ganzen zum Opfer bringen, von dem er ein Theil ist: wie wollt ihr Staatenbildner und Regierer, daß er lebe mit Geist und Gemüth, wenn ihr nicht trachtet zu machen, daß er statt seiner Individualität, die ihr vernichtet, das Ganze liebgewinnen könne, in dem er sein Selbst verloren hat? Wie weit auch der Einzelne das schwere Werk der Selbstverläugnung treibe, weiter kann

er damit nicht gelangen, als daß er dem Begriffe seiner Selbstheit die Idee seiner Gattung unterschiebe, und in seiner Eigenthümlichkeit nur das heilige Ureigenthum der Menschheit achte. Vernunft ist sein Name. Sie ist seine irdische wahrnehmbare Gottheit. Durch sie vernimmt er die Stimme des unsichtbaren Weltgeistes, der unmittelbar das zerbrechliche Geschöpf mit seinem flammenden Odem nicht berühren kann, ohn' es zu zerstören. Durch sie will er das Gesetz und die Richtschnur seines Lebens empfangen, und ihren Stempel müssen eure Staaten tragen, wenn der Bürger in ihnen das colossale Bild der Menschheit lieben soll. Wie trüglich und verfälschbar auch hienieden dieses Gepräge sey, und wie leicht es sich durch die Schlauheit des vereinzelnden Verstandes auf den Stoff der Sinnlichkeit drucken lasse; der Mensch, der einmal die Nothwendigkeit seines Unterganges im Begriffe des Staates einsah, ist gutmüthig genug, die Aechtheit von Schrot und Korn vorauszusetzen, wo er nur irgend den bleichen Abdruck jenes Stempels wahrnimmt. Aber nimmt die rohe Begierde nach willkührlich zu behandelndem und folglich dem selbstsüchtigen Triebe genießbaren Stoffe — nehmen Hochmuth und Herrschsucht sich auch nur die geringste Mühe, ihre abentheuerlichen Werke unter diesem flachen Siegel aus-

zuprägen, und den Gehorchenden wohlthätig mit dem Anschein' einer Achtung der menschlichen Gattung zu täuschen? Stellt nicht meistens die Hoffarth des Einzelnen in völliger Nacktheit sich über die Menge und verkündigt mit wollüstiger Behaglichkeit, daß sie die Richtschnur ihres Wirkens nicht von unten her, nicht von dem Bedürfnisse der menschlichen Gesellschaft, sondern aus sich selbst, oder von einer Willkühr über ihr empfange? Zieht es nicht ihr Witz in tausend Fällen gegen Einen vor, statt der Berufung auf eine Vernunftnothwendigkeit und auf eine rechtmäßige Voraussetzung des Gesammtwillens, den Trieb der Völker nach einer vernunftmäßigen Freiheit und mündigen Stimmfähigkeit mit den lächerlichsten Verstandesfictionen oder mit Eitelkeit-kitzelnden Namen abzufinden und den erdrückten Anspruch der Menschheit auf irdische Glückseligkeit an das ewige Leben zu verweisen?

Nicht weiter in dieser Betrachtung. — Sie schließe, wie sie angefangen hat, mit Schillers fast trostlos-prophetischem Worte, welches theilsweise schon ein erfülltes heißen kann.

„Man wird in andern Welttheilen in dem Neger die Menschheit ehren und in Europa sie in dem Denker schänden. Die alten Grundsätze werden bleiben, aber sie werden das Kleid des Jahrhunderts tragen, und zu einer Unterdrückung, welche

sonst die Kirche autorisirte, wird die Philosophie ihren Namen leihen.*) Von der Freiheit erschreckt, die in ihren ersten Versuchen sich immer als Feindin ankündigt, wird man dort einer bequemen Knechtschaft sich in die Arme werfen, und hier, von einer pedantischen Curatel zur Verzweiflung gebracht, in die wilde Ungebundenheit des Naturstandes entspringen. Die Usurpation wird sich auf die Schwachheit der menschlichen Natur, die Insurrektion auf die Würde derselben berufen, bis endlich die große Beherrscherin aller menschlichen Dinge, die blinde Stärke dazwischen tritt, und den vergeblichen Streit der Principien wie einen gemeinen Faustkampf entscheidet."

Der Jubeltod.

Eine Rückerinnerung.

Bei dem Geschäft', einen Kasten voll verjährter Papiere auszuleeren, fiel mir ein 20 Jahr' altes Gelegenheitsgedicht, ein Leichencarmen, in die Hand, welches aus meiner Feder geflossen

---

*) Ist es nicht, als hätte Schiller die absolute Philosophie, die Hegel'sche, gekannt, ehe sie existirte?

war. Der Name des Todten trieb mich, es zu lesen, und Empfindungen wurden in mir wach, die jetzt, wie damals, einen Ausweg suchen aus der Brust durch der Feder magische Röhre.

Der Wechsel des Jahrhunderts war vor der Thür', und die kleine Stadt bereitete ein großes Fest. Die Seele dieser Zubereitungen war ein sechzigjähriger Arzt Namens Otto, ein jüngerer Bruder des österreichischen Generals, welcher im siebenjährigen Kriege als Partheigänger sich einen Namen gemacht hat. Er bewohnte ein Haus, welches auf einem Berge in der Stadt gelegen war. Ein alter Wartthurm auf der halb verfallenen Stadtmauer war sein Nachbar, und gehörte zu seinem Gebiete. Neben ihm wohnte sein Sohn, gleichfalls ein Arzt, mein Schulfreund. Ich schätzte diesen (auch er ist nicht mehr), ich liebte ihn, wie man Jugendgenossen liebt, die man nie unredlich fand; aber mein Ideal eines Mannes, eines Menschen, war der Alte. Ein Sokrateskopf mit eisgrauem Lockenhaar; ein Gesicht voll menschenfreundlichen Ernstes; eine gedrungene Gestalt, in Ruh' und Bewegung mit besonnener Kraft und anmuthiger Würde getragen: eine mäßig tiefe, reine, in Geist und Gemüth hineintönende Stimme, stellten äußerlich den innern Menschen dar, verkörperten den Charakter. — Er war Hausarzt

meiner Eltern, als diese noch eine Viertel-Meile von der Stadt auf dem Lande wohnten. Meine Mutter lag einst an einer schmerzhaften Krankheit darnieder. Mondenlang machte er den Weg täglich zwei, drei, vier Mal zu Fuß, je nachdem er Gefahr sehen mochte. Der heitre Ernst, womit er stets an das Lager der Leidenden trat; die nie beunruhigenden, stets ohne alle merkliche Absicht tröstenden Worte, die er sprach; die kurzen, oft scherzhaften Erzählungen kleiner Ereignisse des Tages, womit er die Kranke erheiterte, indem er ihre Einbildungskraft in den Kreis ihrer Bekannten zurückführte: das alles zog mich schon im Knabenalter an ihn, wo man Eindrücke dieser Art nur um so tiefer empfängt, je weniger man ihre Ursachen versteht. Selten verließ er das Haus, ohne daß ich ihn halben Weges begleitete, weil er nun, mit mir allein, in die Sphäre m e i n e r Begriffe herabstieg. Die G e f a h r der Krankheit ging vorüber; doch viel langsamer die Krankheit selbst, gichtische, schmerzhafte Lähmung. Er kam seltner; meine Mutter klagte darüber gegen ihn: er versicherte sie, daß zu Beschleunigung der Genesung seine Besuche nichts mehr nützen könnten. „O doch, doch!" sagte sie, „Sie s e h e n, Sie h ö r e n, ist stärkende Arznei." Und es war so. — Ich hab' ihn, 12 Jahr später ungefähr, an ihrem Sterbebette gese-

hen. Es war ein schneller, heftiger Anfall des alten Uebels, der sie niedergeworfen hatte. Sie frug ihn: „Werd' ich wieder so lange leiden?" Ich werde nie das „Nein!" vergessen, was er ihr zur Antwort gab; es kam aus der Welt der Seelen; sie hatt' es verstanden, und die Freundlichkeit des Trostes in seinem Gesichte ging auf das ihrige über. Ihr letztes Lächeln auf der Erde!

Schon damals (1799) hatt' er die eigentliche Praxis in die Hände seines ältesten Sohnes — der jüngere war Jurist — nieder gelegt. Er erschien nur noch vor dem Krankenbett' in den Augenblicken wirklicher Gefahr, auf des Sohnes Ruf. Ich nannt' ihn oft im Scherz den Appellationsdoktor. Er lebte als praktischer Philosoph. Voll der mannichfaltigsten Kenntnisse, war er um Beschäftigung nicht verlegen. Die damaligen Weltbegebenheiten waren seine liebste Unterhaltung. Ich geizte darnach, während ich mit Andern, selbst Jüngern, sie mied; weil sie bei ihm nie politisch, stets kosmopolitisch war, weil neben seiner höheren Ansicht jede jugendliche Leidenschaft ungekränkt bestehen konnte, oder unvermerkt beschwichtiget wurde. Nur bei Volksfesten, oder Lustbarkeiten großer Gesellschaften à frais communs, erschien er; Einladungen in Coterieen nahm er nicht an, und erließ keine: aber ihn auf seinem Berge zu besuchen,

war ein freier Trieb seiner Bekannten geworden. Das Alter machte keinen Unterschied: er war jung mit den Freunden seiner Söhne, alt mit seinen eignen; gastfrei im höchsten Grade. Seine Weinlesen — er besaß einen Weinberg dicht bei der Stadt — waren schier öffentliche Feste. Er ließ gewöhnlich die Hälfte des Ertrags dabei aufgehen, und seine Lustkanonen ladeten ununterbrochen zur Theilnahme an seiner Freude ein.

Die Liebhaberei für diese donnernde Verbreitung der Lust war es, die den, sonst der Bequemlichkeit huldigenden Sechziger für die Jubelfeier des Jahrhunderts in Thätigkeit setzte. Die Artillerie, die er aus allen Rumpelkammern seiner Bekannten zu vermehren gewußt hatte, stand unter seinem Befehle. Die Mitternachtstunde schlug. Das Geläute der Kirchenglocken ertönte. Die Häuser der Stadt wurden erleuchtet, Otto's alter Wartthurm, der hier nicht die erste Jubelfeier erlebte, leuchtete mit seinen Pechpfannen malerisch von der Höhe herab. Die Batterie auf seinem Berge gab ihre erste Salve: zwölf weithallende Schläge in gleichgemessenen Intervallen. Die Batterieen der Anhöhen um die Stadt, eine nach der andern, erwiederten den jubelnden Gruß. Man wußte, daß er dreimal wiederholt werden sollte. Man war gespannt auf den zweiten Rundgesang der ehernen Kehlen.

Die zwei ersten Schüsse fielen: der dritte blieb ungewöhnlich lang aus: endlich erscholl auch er; aber schmetternd, schreiend. Das Feuer schwieg auf Otto's Berge. Die Kanoniere der umliegenden Anhöhen, von dem alten Lustmeister an strenge Befolgung seiner Befehle gewöhnt, wagten auf den unvollendeten Zuruf keine Antwort; die Feierlichkeit war unterbrochen. — „Es muß ein Unglück geschehen seyn," hieß es unter der Menge in den Straßen. Einzelne Neugierige drängten sich nach der engen Gasse, die zum Berge führte; ein Mensch stürzte herab: „Die Kanon' ist gesprungen, der alte Otto ist verwundet." Ich drängte mich durch, und flog den Berg hinan. Es war, wie man gesagt hatte. Er selbst hatte dem Kanonier, dessen Ungeschick die Regelmäßigkeit der Salve störte, den Zündstock aus der Hand gerissen, und war von dem zerschmetterten Rohre zu Boden geworfen worden. Man hatt' ihn in das Haus seines Sohnes getragen, der um ihn beschäftigt war. Er lag ausgestreckt auf dem Sopha. Der graue Sokrateskopf blutete. Sein Sohn schnitt ihm auf dem Vorderhaupte das Haar ab, um die Wunde zu untersuchen. Er verkündigte froh, daß die Hirnschaale unverletzt wäre. „Ich sag' es ja," sagte der Alte mit ungewöhnlich langsamer, klangloser Stimme, „es ist nichts." Der Sohn wollte ihm nun

die Brust entblößen, wo die Kleider zerrissen waren. Der Verwundete ließ das nicht geschehen; er versicherte, nur ein Stück der Lavette habe ihn da gestreift; er bestand darauf, daß vor allen die Kopfwunde verbunden werden sollte, und machte eine ärztliche Vorschrift, die den Sohn nöthigte, aus dem Zimmer zu gehen. Er folgte ihm mit den Augen; dann sagte er zu uns Umstehenden, die er als Freunde seines Sohnes kannte: „Steht ihm bei — er ist nicht fest — er muß sich fassen lernen — ich will keinen Jammer." Wir zeigten Bestürzung. Er fuhr sehr ruhig fort: „Keine Rettung. Der Brustknochen ist entzwei; ich darf keine Bewegung machen, so ist es aus." In der That sahn wir nun, daß er mit Anstrengung den Körper in unveränderter Lage erhielt. Man unterrichtete den Sohn außerhalb des Zimmers von der Lage der Dinge. Todtenbleich, aber mit der Haltung eines Arztes, kam er zurück. Einige Worte des Vaters, aus der Wissenschaft entlehnt, und der Anblick der äußerlich unverletzten Brust, die jener nun selbst vorsichtig entblößte, überzeugten ihn, daß hier nichts zu thun sey. Thränen drangen aus seinen Augen. Der Alte war heiter. „Warum unterbricht man das Fest? Um Eines Menschen willen muß die allgemeine Freude nicht gestört werden. Man soll fortfeuern!" Er bestand darauf,

es

es mußte, wie mangelhaft auch immer, geschehen. Sein jüngerer Sohn kam an. Ihn täuschte der Wiederanfang der Kanonade, und der Sterbende gab durch Winke zu verstehen, daß er diese Täuschung unterhalten wissen wollte. Die Spannung dieser Lage schnürte mir die Brust zusammen: ich fühlte mich zu ohnmächtig, die Katastrophe dieses Trauerspiels zu erwarten, da ich die Gemüthsschwäche des jüngeren Sohnes (auch dieser lebt nicht mehr) hinlänglich kannte, um derentwillen der Alte sonder Abschied von ihm scheiden wollte. Ich sprach gegen den ältern Sohn flüsternd einige nach Hoffnung fragende Worte aus. Er schien nach der Himmelstochter zu greifen. „Möglich," sagt' er, „sein Gefühl kann ihn täuschen, aber zu thun ist nichts, jede Untersuchung beschleunigt nur den Tod; einige Stunden Ruhe müssen entscheiden." Mit dieser Hoffnung verließ ich das Haus.

Umsonst! Um 3 Uhr Morgens war er verschieden.

Der Eindruck, den dieser Unfall machte, war allgemein. Man begegnete demselben auf jedem Gesicht. Otto's Name ging jedem Gruße voran. Alle Festlichkeiten des ersten Tages im neuen Jahrhundert trugen das Gepräge des Schmerzes. In der darauf folgenden, für mich schlaflosen Nacht entstand das erwähnte Gedicht, das nun vielleicht,

nach dieser Erzählung, ungeachtet aller seiner Gebrechen von Manchem nicht ohne Antheil, wenn gleich ohne eigentlichen Kunstgenuß, gelesen wird.

Quis desiderio sit pudor aut modus
Tam cari capitis?

Hor. Od. 24. I.

Wem ertönt das weinende Geläute,
Das um Mitternacht vom Thurme hallt?
Gilt's dem hundertjähr'gen Greis, der heute
Thatensatt zum Lethe wallt?
Der, gesenkt die kriegerische Lanze,
Auf zerbrochnen Kronen steht,
Und im Blutbespritzten Lorbeerkranze,
Gleich der Sonn' im Nebel, untergeht?

Nein! es tönt dem Mann in Silberhaaren,
Der mit dem Jahrhundert unterging,
Dessen Lorbeer'n Menschenfreuden waren,
Der im Menschen auch den Freund umfing!
Otto's Geist, der Wahrheit reiner Spiegel,
Otto's Herz, dem graden Sinn geweiht,
Gab dem Scherze neue Flügel,
Hemmt' in ihrem Lauf die Zeit.

Weise, sich in andern zu vergessen,
Lieber stets, der giebt, als der erhält,
Schenkt' er, hätt' er eine Welt besessen,
Seinem Gaste freundlich eine Welt.
Für das Schattenbild der Ehre starben
Helden, allbewundert, unbeweint:
Gottes Hauch zerbläs't der Thaten Farben,
Menschlicher starb unser Freund.

Auf denn, was der Menschheit Stempel führet,
Folgt der Bahre! Laßt das eitle Fest der Zeit!
Den um unsre Lust die Welt verlieret,
Weiht durch Thränen zur Unsterblichkeit!
Wenn bei'm Feiern künft'ger Jubeltage
Unser Enkel in Archiven spähet,
Find' er seinen Namen noch, und trage
Leid' um ihn, bis dieser Schein vergeht.

Der Antheil der Einwohner war so lebhaft, daß die Hinterlassenen es nicht Umgang nehmen konnten, die Leiche zur Schau auszustellen. Den Tag vor der Bestattung bemerkte man den Anflug einer blassen Röthe auf den Wangen des Todten. Das Gerücht, er sey nur scheintodt, machte, daß schier das Haus emporgetragen wurde — Vergebens. Der Tod blieb wahr, wie der allgemeine Schmerz. Ich habe nie eine so wahre Leichenfeier gesehen, als diese. Alles, geordnet oder ungeordnet, folgte dem Sarge; der Gottesacker wurde zur Stadt. — Heidenreich, welcher damals auf dem benachbarten Dorf Burgwerben lebte, auf dessen Kirchhofe jetzt seine Asche ruht, verfaßte eine Beschreibung dieser unglücklichen Jubelfeier; sie wurde in den Archiven des Amtes und des Rathes beigelegt, nnd so ist es nicht unmöglich, daß der Schluß meines Leichencarmen am Schlusse des Jahrhunderts in Erfüllung gehe.

Die Mondfinsterniß bei Tage.

Aus den Papieren eines Liebhabers.

Der Leser erwarte nicht etwa eine komische Liebesgeschichte. Er halte sich vielmehr auf Astronomie gefaßt, wovon ich ein Liebhaber bin, das heißt ein Mensch, der einige hundert Thaler für Fernröhre an das optische Institut der Herren Utzschneider und Fraunhofer zu Benediktbeuern bezahlt hat, um an dem gestirnten Himmel ein wenig mehr zu sehen, als mit unbewaffneten Augen daran zu entdecken ist. Vor ungefähr zehn Jahren bin ich selbstständiger Herr von ungefähr zehnmal so viel tausend Thalern geworden, und seit der Zeit hat jene Liebhaberei mich so ausschließlich besessen, daß ich bis zum dritten Oktober des Jahres 1819, welches das siebenunddreißigste meines Lebens ist, nicht nur unverheirathet, sondern sogar unverliebt geblieben bin.

Der Kalender des genannten Jahres nun, nämlich der von der preußischen Kalenderdeputation gestempelte Historienkalender, enthielt die Nachricht, daß am dritten Oktober Nachmittags von 5 Uhr 42 Minuten an bis 6 Uhr 2 Minuten, also nur 20 kurze Minuten lang, an dem aufgehenden Monde

der Rest einer unsichtbaren totalen Finsterniß sicht=
bar werden würde. Also eine Mondfinsterniß,
zwar nicht bei vollem Sonnenschein, welches un=
möglich ist, aber doch bei Tage, weil an gedachtem
Tage die Sonne nur eben mit dem Aufgange des
Mondes untergehen konnte. Natürlich bat ich 8
Tage vorher den Himmel um einen Wolkenfreien
Horizont, welcher im Herbst' eben nicht an der
Abend=Ordnung zu seyn pflegt. Der Tag kam,
ein Herbsttag nach allen Kalendern der nördlichen
gemäßigten Zone; aber der schönste unbewölkte
Sommertag in der Natur. Ich will es dahin
gestellt seyn lassen, ob er ein Nachlaß des jüngst
abgeschiedenen Weinsternes (olim Haarsterns oder
Kometen), oder ob er eine Folge der Sonnenflecken
war, wovon schon am ersten Oktober abermals ein
Häufchen am östlichen Rande der großen Lichtscheibe
sich gezeigt hatte. Unwahrscheinlich wäre das Letzt=
genannte keineswegs. Das Häufchen erschien be=
reits am dritten Oktober, also noch ziemlich weit
vom Vertikaldurchmesser der Sonnenscheibe, so groß,
daß auf dem Raume, den es einnahm, das große
russische Reich wenigstens 500 Mal Platz gehabt
hätte. Für die Oberfläche der Sonnenkugel ist das
freilich eine Bagatelle, da sie 12,723 größer ist als
die Oberfläche der Erde. Aber denkbar bleibt es
immer, daß von dem Licht= und Wärme=Stoffe, den

die Sonne hier mochte haben fahren lassen, soviel auf unseren Wohnstern zugeströmet war, als es eben brauchte, um zwischen dem nördlichen Polarkreis und dem Wendezirkel des Krebses einen Octobertag in einen Juniustag zu verwandeln.

Genug, dieser Junius-Octobertag war da, und wenn meine kosmophysikalischen Ansichten mir auch nicht erlaubt hätten, die Sonnenflecken als die Ursache davon anzusehen; so würd' ich doch immer die Hoffnung darauf gebaut haben, die Mondfinsterniß am Tage zu sehen, denn ich sah sie, die Sonnenflecken mein' ich, durch das an meinem Fenster angeschraubte Fernrohr zu vierundneunzig Gulden (ein Preiß, um den man in der Entfernung von circa 20 Millionen Meilen eben noch nicht allzudeutlich sieht) sowohl in ihrem kohlschwarzen Kern, als in dessen aschgrauem Kranze, so scharf begränzt, daß ich auf Heiterkeit und Ruhe in der Erdatmosphäre mit Sicherheit schließen konnte. Um inzwischen den Mond präcis um 5 Uhr 42 Minuten zu sehen, kam alles darauf an, einen gen Osten möglichst tief liegenden Scheinhorizont zu finden, wozu es bekanntlich kein besseres Mittel giebt, als daß man auf den höchsten Punkt der Gegend sich begebe. Dieser lag leider (und liegt noch) nicht in meinem Hause, auch nicht einmal in der Stadt, wo es steht, sondern eine halbe Meile davon. Auch ist er we-

der ein Thurm noch ein Berg, sondern ungefähr die Mitte einer ungeheuren Feldflur zwischen der Stadt und den nächsten Dörfern, wohin jedoch zum Glück an einem Herbstsonntage (und das war der dritte October 1819) nicht leicht jemand kommt, als ein Liebhaber der Hasenjagd oder der Astronomie, weil alle Communicationswege wenigstens 1200 Schritte davon entfernt liegen.

Halb 5 Uhr war ich bereits auf dem Platze mit einem kleinen achromatischen Fernrohr' ohne Stativ, das sich mit einiger Unbequemlichkeit in einer wohlgenähten Rocktasche tragen ließ. Hier stellt' ich mich grad' aufrecht auf einen Markstein, der mitten auf einem Feldraine stand, kehrte der Sonne mit ihren garstigen pechschwarzen Flecken den Rücken zu, und wartete auf die möglich-größte Verlängerung meines Schattens, der sich über ein Paar Acker Stoppelfeld erstreckte.

Leser, die nichts von der Astronomie und der Optik verstehen, und die gegenwärtige Beschreibung bloß darum lesen, weil sie immer noch glauben, es werde wohl am Ende eine Liebesgeschichte daraus werden — solche Leser werden nicht begreifen, warum. Ich that es darum, weil mein Schatten mit allen anderen irdischen Schatten die Eigenschaft gemein hat, daß er bei dem Untergange der Sonne gerade die nämliche Richtung hält, wie der Erdschat-

ten, der bekanntlich, indem er auf den Mond fällt, die Mondfinsternisse hervorbringt. Da nun der Mond heute theilweise verfinstert und folglich im Erdschatten aufgehen mußte, so konnte mein Schatten, und zwar um so sicherer, je länger er wurde, mir den Punkt im Schein-Horizont anzeigen, wo der Mond um 5 Uhr 42 Minuten unfehlbar stehen würde.

Er war gefunden, und siehe, wenn ich auf dem, eine halbe Leipziger Elle hohen Feldsteine mein Fernrohr in eine Stativrinne legte, die sich aus meinem geschickt zusammengeballten Schnupftuche bilden ließ; so konnt' ich künftig den Mond recht bequem betrachten, dafern' ich mich an dem westlichen Abhange des Raines auf den Bauch legte. Nachdem ich mich zur Probe hingelegt hatte, fand sich auf meiner Pariser Repetiruhr, die nach mittler Sonnenzeit gestellt war, daß der ersehnte Mond unter 39 Minuten 15 Sekunden noch nicht erscheinen konnte. Ich stand also wieder auf, trat auf den Stein, und schaute durch meinen Achromaten einstweilen in der Gegend umher. Die astronomischen Leser werden daraus schließen, daß ich kein Himmels-Okular eingesetzt hatte; denn sonst hätt' ich ja die Bauermädchen, welche von ihren Sonntagsbesuchen in der Nachbarschaft heimkehrten, verkehrt, die Beine oben und die Köpfe unten, sehen

müssen. Das war nicht der Fall. Die rüstig einherschreitende Dirne, die eben in der Richtung von Norden nach Süden sich bewegte, trat aufrecht in das Sehfeld meines Rohres ein, und blieb mitten darin stehen, anscheinlich um reciproce mich zu observiren, der ich ihr wohl wegen meines Fußgestelles für einen gewöhnlichen Spaziergänger um eine halbe Leipziger Elle zu lang vorkommen mochte. Sie im Gegentheil kam mir weder zu lang noch zu kurz vor; an ihrer Gestalt war nirgends etwas zu viel noch zu wenig bemerkbar; all' ihre Durchmesser und Umfänge, namentlich: die große Axe vom Scheitelpunkte bis zum Fußpunkte, die beiden kleinen Axen von Schulter zu Schulter und von Hüfte zu Hüfte, die absteigenden Parallelkreise des Scharlachmieders und der weit herauf entblößten Arme, unter deren Einem sie ihr Camisol trug, endlich die aufsteigenden Tageszirkel von den Knöcheln bis zu den Aequatoren der Waden, und vermuthlich auch die von dem hohen Conus detruncatus des Frauenrockes bedeckten Nachtzirkel — kurz alle geraden Linien und Curven, welche an ihr theils nach dem Augenschein gemessen, theils nach sichern Schlüssen berechnet werden konnten, schienen in so wohlgeordneten Verhältnissen unter einander zu stehen, daß ich Lust bekam, auch an dem Gesicht' einige Beobachtungen anzustellen.

Aber mein Okular war gestellt, um in der Entfernung von einigen und 50,000 Meilen die Mondflecken, als da sind der Proklus, der Tycho, der Calippus, der Smith, der Wing, das Heiter-keits-, Feuchtigkeits- und Regen-Thal (olim Meer) u. s. w. zu erkennen. Sollte es in der Entfernung von 1000 Schritten in dem Vollmond' eines Mädchenantlitzes die Feuerkrater der Augen, das Hochgebürg der Nase, das Doppelgebürg der Lippen sammt den übrigen Höhen und Thälern deutlich machen, so mußt' ich es durch eine natürliche Mikrometerbewegung der Hand versuchend nach dem Auge richten. Das wollte unaufgelegt nicht glücken. Ich legte mich daher an der Ostseite des Marksteins auf den Bauch, wie ich vorhin zur Probe an der Westseite gethan hatte, etablirte mein Instrument auf seinem obenbeschriebenen Nothstativ, und entdeckte nun ein Gesicht, um welches ein Nichtastronom den Mond gewiß recht gern hätte Mond seyn lassen. Es war die Schönheit selbst im vollen Lichte ländlich-blühender Gesundheit. Und dieses Gesicht schaute zum Ueberfluß unverwandt auf mich, ja es drückte sogar neben der Neugier eine Art von anziehender Theilnahme aus; so daß ich auf die Vermuthung kam, die Besitzerin desselben möchte in mir weniger einen Liebhaber der Astronomie, als vielmehr ihren eignen vermu-

then, der ja wohl auch, um den Aufgang und den Lauf seiner Sonne zu beobachten, auf diesen Hochpunkt hätte getreten seyn, und sich nun auf den Boden gelegt haben können, um von irgend einen andern herannahenden Argusauge nicht zur Unzeit observirt zu werden.

Die Vermuthung schien sich zu bestätigen, als der weibliche Mikroplanet sich wieder in Bewegung setzte. Er deklinirte auffallend von der ursprünglichen Richtung seiner Bahn, und schien rückläufig über Feldraine und durch Scheidefurchen sich nach Osten zu wenden. Indem ich mit Vergnügen sah, daß in dem freien Spiele der Glieder das vorhin astronomisch beschriebene Ebenmaaß derselben sich noch deutlicher entfaltete, bemerkte ich, daß die Sonne untergegangen war. Meine schon vorhin neben den Stein gelegte Uhr stand auf 5 Uhr 41 Minuten 15 Sekunden. Da war für den Astronomen keine Sekunde mehr zu verlieren. Ich sprang auf, wendete den Achromaten gen Osten, legte mich auf die Westseite des Marksteins und fixirte den gefundenen Aufgangspunkt des Mondes. Er kam, bezwang schon in der ersten Minute die leichten Dünste des Horizonts und brachte an der oberen Hälfte seines südlichen Randes ein noch ganz ansehnliches Stück Verfinsterung mit.

Jetzt galt es, den Gränzbogen des Erdschattens

scharf zu erkennen; noch in dem Halbschatten, der ihn umgab, die Mondberge wahrzunehmen, deren Fuß die Verfinsterung in den ersten Minuten ihrer Sichtbarkeit berührte, und das alles dem Gedächtniß' einzuprägen, um zu Hause nach der Mondkarte nicht nur das Maaß der sichtbaren Finsterniß zu finden, ohne sie astronomisch gemessen zu haben; sondern auch die Lage des Erdschattens im Monde für zwei oder drei verschiedene Zeitpunkte durch Zeichnungen zu verewigen; Dinge, welche die Astronomen von Metier gewöhnlich aus eben der Ursache unterlassen, aus welcher die Liebhaber der Astronomie sie unternehmen, nämlich: weil sie zu nichts nützen. So wie ich daher einen frei werdenden selenographischen Hauptpunkt erkannte, sprach ich, gar laut vielleicht, seinen Namen aus, auch wohl, auf die Uhr sehend, die Minute dazu, wo ich ihn erblickt hatte; kurz ich war in der unterhaltendsten und angestrengtesten Geistesbeschäftigung von der Welt.

Nun denke man sich meinen astronomischen Verdruß, als ich hinter mir von Westen her das Geräusch nahender Schritte im Stoppelfelde hörte. Es waren anfangs unsichere, zögernde Schritte, die einen Halbkreis um mich zu beschreiben schienen, dann aber rasch im Radius auf mich zukamen, und dicht hinter mir Halt machten. „Ach du lieber

Gott," sprach eine angenehme, metallhelle, aber etwas ängstlich bewegte Stimme, „was machen Sie denn da? Sind Sie denn so krank?" Ich merkte wohl, wer es war; aber jetzt hatt' ich nicht Zeit, von dem Makrotrabanten weg auf den Mikroplaneten zu schauen. Ich rief daher: „Nichts! Fort nur! fort!" Die unzeitige Besorgniß um meine Gesundheit schien sich zwar zurück zu ziehen; aber nicht lange, so kam sie wieder: „Sie mögen seyn, wer Sie wollen, ich kann Sie doch weiß Gott nicht so da liegen lassen." Damit ließ sie sich neben mir auf ein Knie nieder, und faßte mich mit zwei kräftigen Armen unter den Schultern an, um mich aufzuheben.

Um das Ende der Mondfinsterniß bei Tage, um die Beobachtung des hochwichtigen Auftrittpunktes im Monde war es nun geschehen. Die Spaßhaftigkeit des Irrthums, die hülfrüstige Gutmüthigkeit, welche hier die Wissenschaft plötzlich im Rücken bedrängte, besiegte schnell meinen Verdruß über die Störung, und ich erhob ein heiteres Gesicht zu der unberufenen Mitleidigen. Jetzt erst gewahrte sie das Instrument, welches ihr der hohe Kopf meines weit aus der Stirn hinaus geschobenen englischen Modehutes verdeckt haben mochte. Sie ließ mich bestürzt los und sagte: „Ach Herr Jemine! Sie begucken nur den lieben Mond."

Ich faßte ihre Hand, richtete mich auf die Kniee, und erwiederte: „Es ist nichts mehr daran zu sehen, dein Gesicht sieht viel hübscher aus."

Sie wurde roth, stand sehr verlegen auf, und schritt aus zum Fortgehen. Aber auf einmal wendete sie sich wieder um, sah mir ehrlich in die Augen, reichte mir die Hand wie zum Handschlage der Versöhnung, und sprach mit der natürlichsten Anmuth: „Nehmen Sie's doch ja nicht übel, lieber Herr." Ich nahm ihre Hand zwischen meine beiden Hände. Sie ließ mich in Besitz und Genuß, strich mit ihrer andern Hand vom Ellenbogen des wohlgeformten Armes bis zum Handgelenke herab, und fuhr, anfangs ohne mich anzusehen, lächelnd fort: „Ich sah Sie da von weiten an unserm Felde stehen, Kerzengerade; auf einmal sind Sie weg, und es sah aus als ob der Hut auf der Erde läge. Nu, denk' ich, was ist denn das? Dann rafften Sie sich wieder auf, und pardautz! fielen Sie wieder auf den Rain. Da dacht' ich, dem Menschen fehlt was, und wie ich herankomme, so —"

„Dachtest du, ich wäre verrückt, nicht wahr?" Sie lächelte stärker. „Ei nu, Sie lagen da plattweg und redeten Latein oder sonst was; da scheut' ich mich erst, aber ich dachte doch, er kann auch wohl krank seyn, daß er nicht auf kann, da mußt'

du doch — Nehmen Sie's nur ja nicht für ungut, lieber Herr!"

Nachdem ich einmal auf das Ende der Mondfinsterniß Verzicht geleistet hatte, war ich zum Uebelnehmen nicht weiter geneigt. Ich beruhigte über den Höflichkeitsverstoß ihr Gewissen mit vermehrtem Druck' ihrer warmen Hand, die nicht eben Sammet, aber auch nicht Sacktuch war; und es machte mir so viel Vergnügen, die kräftige Elasticität dieses Materials von allen Seiten zu prüfen, daß ich meinen Besitz durch die gewöhnlichen Fragen nach Dorf, Namen, Alter, u. s. f. zu verlängern suchte. Sie hieß Rosa (vulgo Röse), war 21 Jahr alt, Tochter eines Bauers, den ich mich erinnerte, den reichen nennen gehört zu haben, und allem Anschein nach weit besser unterrichtet, als man in Dorfschulen zu unterrichten pflegt. Sie wußte recht gut, daß der Mann im Monde kein Menschengesicht, sondern die unebne Oberfläche eines großen Weltkörpers wäre; aber sie glaubte weniger von diesen Dingen, als sie davon gehört hatte, und frug gar neugierig, ob man es denn durch so ein Perspektiv sehen könnte. Ich gab es ihr in die Hand. Sie konnte den Mond nicht finden. Ich lieh ihr meine Schulter. Es gelang nicht besser. Ich nahm das Rohr in meine Linke, umschlang sie mit dem rechten Arm, hieß sie mit

ihrer Rechten das Glas an das Auge halten, und indem ich meine Wange an die ihrige legte, sucht' ich es für sie auf den Mond zu richten, nach ungefährer Schätzung der Parallaxe der Objektivmündung. „Da ist er," rief sie. Aber bald setzte sie hinzu: „Ach, Sie zittern auch, er steht nicht still, und fährt bald hinein, bald heraus."

„Das war eben kein Wunder; denn dicht und senkrecht über meiner rechten Hand lag eine pulsirende Hemisphæra terrestris, und machte nach Newtons kosmischem Gesetze der Anziehungskraft Fluth in meinem Blute, gleichwie der Mond in den Meeren der Erde. Inzwischen hatte sie doch meines Zitterns ungeachtet an dem tanzenden Monde so viel gesehen, daß sie gern mehr sehen wollte. Ich schlug ihr vor, es zu machen, wie ich vorhin gethan hatte, und legte das Rohr auf dem Steine zurecht. Aber sie meinte kurzweg „nein," und erröthete über die implicirte Zumuthung, liegend zu observiren, deren Verletzendes in der That nur einem Liebhaber der Astronomie hatte entgehen können. „Wir könnten die neuen Marksteine dort herschaffen, um die der Vater mit dem Richter Prozeß hat, dort in der Furche, dann wird's höher, und ich kann dabei sitzen."

Sie warf das Kamisol auf den Rain, und flog nach dem Ziele. Im Laufen, welches zum Theil meine

meine Vermuthungen über die Schönheit der Curven jenseits der Wadenäquatoren bestätigte, entfaltete sie das Tuch, welches sie in der Hand behalten hatte, schlug es um den ungesetzten Markstein, hob ihn auf die linke Hüfte, streckte den rechten Arm aus, und ging mit der ansehnlichen Last aufrecht und sichern Schrittes nach dem Raine zurück. Ich hatte Mühe, mit einem zweiten steinernen Parallelepipedum ihr zu folgen; und während ich beide zu dem neuen Observatorium aufeinander schichtete, brachte sie schon ein drittes und viertes herbei, welches dem schnellen Bau nah' an 1½ Elle Höhe gab.

Ich hatte bemerkt, daß in der Furche neben den neuen Gränzsteinen auch einige gebrannte Mauerziegel lagen, vermuthlich, um bei dem künftigen Eingraben derselben als Merkmale untergelegt zu werden; und kaum hatte ich geäußert, daß ich zwei davon zur Vollendung des Baues brauchen würde; so waren sie schon da. Ich legte sie auf der Platforme der Sternwarte auf die schmalen Seiten, schob sie nach dem Monde zu unter einem Winkel von 45 Graden zusammen, bis auf eine kleine Oeffnung, die etwa dem Halbmesser der obern Dicke meines Rohrs gleich war; und hatte nun ein ziemlich solides Stativ, und eine ganz leidliche Vertikalbewegung gewonnen, die sich auf dem rech-

ten Punkte festhalten ließ, indem ich innerhalb der Winkelöffnung der Ziegelsteine durch mein geballtes Tuch den Achromaten stützte.

Jetzt lag er, wie er sollte, oder besser, wie ich wollte, und zwar aus Gründen wollte, die nicht rein astronomisch waren. Röschen hatte sich wartend hart an der Nordseite des Oculars niedergesetzt, und saß da eben so bequem als anständig, da der Rain nach Westen zu unter einem Winkel von etwa 15 Graden abhängig war. Jetzt aber, um das Auge an das Ocular zu bringen, mußte sie das rechte Bein über das linke schlagen, ihr Gewicht auf die Außenseite des linken Schenkels und des linken Unterarmes legen, und sich vor dem Ueberschwanken nach der Südseite zu, wo ich sitzen geblieben war, durch den, auf den Boden gestützten, rechten Arm verwahren. Die Positur gab der schlanken Gestalt sehr schöne Schlangenlinien, und ich hatte dafür gesorgt, sie ein wenig lange darin zu erhalten. Das Rohr war nicht auf den Mond, sondern ein wenig über ihn gerichtet, mit der gehörigen südlichen Abweichung von seinem jetzigen Vertikalkreise. „Ich sehe nichts," sagte sie, und indem ich ihren angespannten rechten Arm streichelte, um ihn zum Ausharren zu ermuntern, erwiedert' ich: „Nur Geduld, ich habe

dir das Vergnügen machen wollen, den Mond in dem Glase aufgehen zu sehen."

Ich mochte wohl um einige Mondbreiten höher, als zu diesem Zwecke nöthig war, in die scheinbare Mondsbahn heraufgegangen seyn; aber es gewährte mir Vortheil. Die Dauer der Anspannung, welche die beschwerliche Positur forderte, machte der ungeübten Beobachterin ein wenig warm, die Athemzüge wurden voller, und während sie mit einem: „Ach, wie das hell wird unten am Rande!" den nahenden Mond verkündigte, waren mir schon zwei silberhelle Nachbarmonde, die über den Rand des Mieders hervor stiegen, in dem Gewölk des Busentuches sichtbar geworden. So klein sie nach astronomischem Maaße waren, wo bekanntlich ein Erddurchmesser den Zollstab vorstellt; so stark war doch ihre Anziehungskraft. Ich rückte näher, indem ich nördlich ¼mal um meine Axe rotirte, und während mein rechter Vorderarm mich halb aufrecht erhielt, legte ich den linken sanft um des Mädchens Rücken. Die junge Astronomin schien es nicht zu bemerken. Die „hellen Lichter" im Monde hatten ihre ganze Aufmerksamkeit gefesselt, und hielten sie fest genau 6 Minuten lang von dem Zeitpunkt' angerechnet, wo der Mondrand das Sehfeld berührt hatte. Daß ich das so genau angeben kann, mag den Leser belehren, wie vortheilhaft es für einen Astro-

nomen ist, daß er seine Instrumente genau kenne. Ich weiß einmal für allemal, daß der Mond 6 Minuten braucht, um in meinem kleinsten Achromaten zu erscheinen, mitten hindurch zu gehen und bis auf den letzten Schimmer zu verschwinden.

Als ihn Röschen nicht mehr sah, richtete sie sich auf dem linken Arm' ein wenig empor, und rotirte mit dem Oberleibe $\frac{1}{3}$mal nördlich um ihre Axe, wodurch sie ungefähr in ihre vorige sitzende Stellung kam. Die Friction an meinem linken Arm erschwerte ihr diese Bewegung nur wenig. Sie bewirkte bloß, daß ich ohne Rotation ihr nachrückte, während meine linke Hand die Bahn über ihren Rücken beschrieb, dicht unter dem, mit seinem Planeten umlaufenden rechten Mikromonde hinweg ging, dann in ihrem Falle nach dem Schooße zu von ihrer rechten Hand aufgefangen und mit sanftem Drucke fest gehalten wurde. Ihre linke blieb hinter meinem Rücken, und während ein leises Ach der Erholung aus der Brust sich empor hob, legte sich ihr, vom langen Tragen seiner Last ermüdeter Vorderarm ausruhend auf meine rechte Schulter. Mein jetzt müßiger rechter umschlang nun ihren Rücken ungefähr zwei Handbreiten tiefer, als vorhin der linke gethan hatte, und auf diese Widerlage vertrauend, bog sie Ausdehnungs wegen Hals und Rückgrad zurück, um daraus die

Unbehaglichkeit zu vertreiben, welche die vorige schraubenförmige Halbwindung des Oberleibes in ihren Hals- und Rücken-Wirbeln zurück gelassen haben mochte. Ihr Hinterhaupt fand dabei einen Stützpunkt auf der Kante der Sternwarte, und in die sich weit öffnenden Augen fiel der im Zenith tiefblau gewordene Himmel, den die unbemerkt herbei geschlichene Nacht mit ihren Diamanten geschmückt hatte.

Der Anblick fesselte sie in der beschriebenen Stellung. Ihre Seele schien sie zu verlassen, schien in die Tiefe dieses Himmels einzusinken. „Ach Gott! — Gott!" sprach sie leise und in langen Pausen, „diese Sterne — so viel! — und alle so groß, wie der Mond — wie die ganze Welt!" Sie schwieg. Keine Bewegung, als der Pulsschlag ihrer Hand. Selbst der Athemzug kaum zu bemerken. „Wie die E r d e," setzte ich verbessernd hinzu, „Millionenmal größer! ungeheure S o n n e n, nur durch die Entfernung so klein! a u f ihnen gewiß Geschöpfe wie wir — besser, vollkommener, als wir!" Sie ließ meine Hand fahren, und legte die ihrige auf die Stirn, als gält es, dem Schädel einen Reif umzulegen, damit die Vorstellung des Makrokosmos ihn nicht auseinander treibe. Langsam deckte sie dann die Augen mit dieser Hand und es war kein Zweifel, daß sie nur um so deut-

licher die Sonnen der Nacht erblickte. Hoch fing ihr Busen an zu schlagen. Er traf jetzt meine Sinnen nicht mit seinem Reiz. Es war der Weltgeist, der ihn hob. Mein Gedanke war Anbetung seines Waltens durch alle Pulse der Natur. Ich zog meinen Arm an, um den Leib, den der entrückte Geist unbewacht darin zurückgelassen hatte, in die bequemere vertikale Stellung aufzurichten. Sie kam zu sich. Ihre Augen begegneten den meinigen. Magisch erleuchtete der Mond die Kleinwelt ihres Gesichts. Meine Blicke trugen ihr die stummen Wünsche meines Gemüthes zu. „O Gott! mein Gott!“ sprach sie mit schwer gepreßtem Odem, schlang fest ihre Arme um mich, drückte mich mit zurückgebogenem Haupt' an die weit vorgedrängte Brust, und lag in der nächsten Secunde Mund auf Mund, mit entstrickten Sehnen, in meinen Armen.

Wie lang' dies gedauert habe, werden geübte Astronomen aus nachfolgenden Datis leicht berechnen können.

Ein Nachtwind nämlich, der einen kleinen Anflug von Herbstlichkeit hatte, fing an, über das Feld zu streichen. Röschen richtete sich auf in meinem Arm, sah um sich, wie eine Erwachende, und der culminirende Jupiter spiegelte sich in ihren Augen. „Der Abendstern schon!“ sagte sie, „ich

muß fort!" Ich wollte sie mit der astronomischen Berichtigung zurückhalten, daß es nicht der Abendstern, sondern der größte Planet wäre, der jetzt sehr zeitig aufgienge. „Nein, nein, um Achte geht er auf, gerad' über unserer Scheune." Sie stand auf, und zog ihr Camisol an. Ich half dem schönen vollen Arm in seine Scheide, nahm Uhr und Hut vom Boden auf, schob den Achromaten zusammen, steckt' ihn in die wohlgenähte Rocktasche, und faßte ihre Hand. Sie hielt das für einen Abschiedsgruß, sah mich wehmüthig an, drückte meine Hand mit beiden Händen fest an ihre Brust, und wollte gehen. Ich behielt die ihrige, und ging mit ihr. Sie schritt rasch auf dem Raine fort, hielt meine Hand stets mit gleichförmigem Drucke fest, schien aber ganz mit ihren Gedanken beschäftigt zu seyn, und meine Gegenwart vergessen zu haben. „Du bist bös auf mich," sagt' ich fragend. Ohne mich anzusehen, schüttelte sie verneinend den Kopf und ging langsamer. „Ich habe dich geküßt," fuhr ich fort, „was ist daran Böses?" „Nichts," sagte sie abgewandt. Ein Seufzer hob ihre Brust, und sie schien sich unbemerkt die Augen trocknen zu wollen. Es ergriff mich seltsam; mir war, als hätt' ich ein Vergehen gut zu machen, das ich nicht begangen hatte. „Weißt du, wer ich bin?" Sie nickte schweigend. Wir schritten über einen Fahr-

weg, und wanderten still auf einem andern Raine den Gärten ihres Dorfes zu. „Dort ist unsre Thür," sagte sie, und die Schritte wurden noch langsamer, als zuvor. Ich hielt sie durch mein Stillstehen ganz auf, und meine Gemüthsuhr, die von der Sternenzeit des Verstandes bisweilen beträchtlicher abweicht, als die astronomische Sternenzeit von der mittlern Sonnenzeit, hob aus zu einem albernen Streiche. „Mädchen," sagt' ich, „hast du einen Liebsten?" Verneinung mit dem Kopfe. „Oder einen Freyer?" Sie sah mich hell an. „Oh genug!" Dann schlug sie die Augen nieder, und setzte mit einem leichten Seufzer hinzu: „Ach, aber das ist alles so grob und so dumm!" Ich mußte lächeln, die Gemüthsbewegung in mir legte sich, die Gefahr des albernen Streiches war vorüber. Sie hingegen schien, je näher wir der Gartenthüre kamen, desto unruhiger zu werden. Ich fühlt' an den unwillkührlichen Zuckungen ihrer Hand, daß sie zitterte. So kamen wir an dem Ziel an, das wir beide scheuten. „Nun Adje!" sagte sie, und sah mich an, als wär' es ein ewiger Abschied. Ich küßte sie. So, wie jetzt, gerade so, hatte sie es früher nie erwiedert. Sie breitete die Arme aus, schlang sie fest um meinen Nacken, drückte mein Haupt ungestüm an die laut klopfende Brust; drängte mich dann bei den Schultern wieder von

sich, als wollte sie den Knoten meiner um ihren Leib geschlungenen Arme sprengen; bog das Haupt weit rückwärts; schlug beide Hände vor die Augen, und sprach mit einer Stimme, die sich nicht beschreiben läßt: „O Gott! Gott! Gott! ich armes, unglückliches Geschöpf!“ Mit Heftigkeit drehte sie sich in meinen Armen herum, der Knoten sprang, sie stieß die Thür auf, und war verschwunden.

Ich stand lange regungslos, und trat langsam den Rückzug an. Instinktmäßig vermied' ich, dem Observatorium nahe zu kommen. Das verlängerte den Weg. Jupiter war kaum 5 Grad mehr vom Untergange, als ich, nach der Beurlaubung des Bedienten, das Fenster meines Zimmers öffnete, um in die Mondnacht hinaus zu schauen, aus welcher ich kam. Wär' ich ein Romanenschreiber, so würd' ich hier die Leser mit den Betrachtungen unterhalten können, die bei dem Anblicke der Jungfrau mit der Kornähre, diesem ächt himmlischen Bauermädchen, in mir rege geworden. Das könnte eine hochpoetische Stelle geben; aber als Astronom müßte ich mich ihrer schämen vor der ganzen astronomischen Welt, in welcher einmal für allemal ausgemacht ist, daß man aus einem Fenster, welchem eben der Wassermann gegenüber steht, die Jungfrau nicht sehen kann. Die Wahrheit ist, daß ich die Sternbilder am Himmel gar nicht betrachtete.

Ich sah bloß die irdischen Bilder, welche in der hohlen Halbsphäre meines Schädels sich umtrieben, und da diese Kleinwelt oft ihre Pole verändert, so wird es die Astronomen nicht Wunder nehmen, wenn ich ihnen sage, daß heute nicht der kleine Bär, sondern die Jungfrau, die irdische, mein Polarbild war, welches nicht eher verschwand, bis ich einschlief. Dies geschah ungefähr 5 Minuten später, als mir der Orion mit der großen Lampe auf seiner östlichen Schulter zu Bette geleuchtet hatte.

Die Leser werden sehr gespannt darauf seyn, daß ich ihnen die Beobachtungen mittheile, die ich an den oben, noch vor der Mondfinsterniß beschriebenen Sonnenflecken im Laufe der nun folgenden Woche gemacht haben dürfte. Ich kann es ihnen nicht verargen: denn gerade diese sieben Tage waren für einen astronomischen Zeichner, wie ich bin, höchst wichtig. Sonnenflecken von dieser enormen Größe halten gewöhnlich aus, das heißt, sie verschwinden nicht gänzlich innerhalb der Sonnenscheibe, sondern gehen binnen ungefähr 13 Tagen queer durch von Osten nach Westen vermöge der Axendrehung der Sonne. Bei dem Eintritt' am östlichen Rande und bei dem Austritt' am westlichen sehen wir sie auf der Kugelwölbung der Sonne en profil, und selten ist eher als drei Tage nach ihrem Eintritt', und länger als bis drei Tage vor

ihrem Austritt', ihre wahre Gestalt zu erkennen. Da nun diese Flecken obgedachtermaßen am 1. Oktober eingetreten waren, so konnten sie zum Behuf der Abzeichnung gerade in den Tagen vom 4. bis zum 11. Oktober mit dem besten Erfolge beobachtet werden. Ich habe sie aber eben so wenig, als die Lagen des Erdschattens im Monde bei der beobachteten Mondfinsterniß am Tage, gezeichnet, weil ich sie nicht habe beobachten können, obschon die ganze Woche über heiterer Himmel und ich meist zu Hause war. Was mich abgehalten hat? Niemand, als das „arme unglückliche Geschöpf;" zwar nicht in Person, aber durch den Nachklang der Stimme in meiner Erinnerung.

Arm? Das hätte nichts zu bedeuten gehabt, selbst wenn es eigentlich nicht figürlich gemeint gewesen wäre, denn ich war ja nothdürftig reich. Aber unglücklich? Warum? Vielleicht eben darum, weil ich reich, und im Verhältnisse zum Bauernstande gewissermaßen vornehm war? Liebhaber der Astronomie lieben die Hypothesen, und sobald dieselben geeignet sind, dasjenige zu erklären, was sie entdeckt zu haben glauben, achten sie das Vielleicht gar leicht für ein Gewiß. So weit war ich am Sonntage darauf, den 10. Oktober, mit meinem neuen Systeme gekommen, und mit ihm beschritt ich Nachmittags 4 Uhr das Gehöfte von Röschens

Vater. Aus der Scheune gen Süden, der ich nun wohl ansah, daß über ihr der Jupiter nicht füglich früher, als um 8 Uhr für die Bewohner des Erdgeschosses im gegenüber liegenden Wohnhause aufgehen konnte, kam eine Viehmagd mit einem gewaltigen Rundkorbe voll Spreu. Nachdem sie den bellenden Hund, an dem sie vorüber ging, mit einem Tritt' in seine Hütte gejagt hatte, erfuhr ich von ihr, daß der Mann, den ich suchte, zu Hause war. „Allein?" — „Doch wohl, die Frau und Rose sind in den Weingarten gegangen."

Das war mir eben recht. Ich trat ein, sobald ich das Herein vernommen hatte. Ein rüstiger Alter stand vom Bibellesen auf, und kam mir mit der abgezogenen Baumwollenmütze entgegen. Er hieß mich willkommen, indem er meinen Namen nannte. „Also kennt Er mich schon, mein Freund?" — „Ei warum nicht? Sie sind ja aus der Stadt, der Herr — der Sterngucker, sprechen die Leute." Er lächelte bei dem Worte, wiegte den Kopf ein wenig, und setzte mit scherzhaft drohender Handbewegung hinzu: „Nu, nu!" Dann schob er mir einen Stuhl zurecht, und frug im Sitzengehen: „Was bringen Sie mir denn?" Das Nu Nu machte sehr wahrscheinlich, daß er bereits das neue Observatorium auf seinem Felde entdeckt und über die Geschichte seiner Erbauung einigen Aufschluß

bekommen hatte. Meine Antwort war daher ohne großen Umschweif: „Ich will Ihn kennen lernen, und damit Er mich nicht verkenne, will ich Ihm gerade heraussagen, daß ich es darum will, weil ich vorigen Sonntag seine liebe Tochter habe kennen lernen.“ Er sah mich fest an. „Weiß wohl!“ sagte er kurz ab. „Von ihr selbst?“ frug ich schnell. „Von wem sonst?“ Er lächelte, indem er seine Augen an mir auf und nieder führte, wiegte dann ernst werdend den Kopf, und sprach: „Das Mädel ist eine Närrin.“

Da er es gerade so und nicht anders sagte; so konnte nichts besser zu meiner gewissen Hypothese passen, als gerade die Närrin. „Lieber Freund,“ sagte ich, „setz' Er nur hinzu, daß ich ein Narr bin.“ — „Gott behüte mich!“ erwiederte er aufstehend, um mir den Respekt zu zeigen, der ihn gehindert haben würde, so etwas nur zu denken. Während er sich wieder setzte, fuhr ich fort: „Seine Närrin ist mir lieb, sehr lieb geworden; sag' Er mir ehrlich, Alter, glaubt Er, daß ich ein Narr bin, wenn ich mir einbilde, daß sie ohne Widerwillen mein Weib werden würde?“ — „Was?“ frug er, ohne den Mund wieder zu schließen. „Ich liebe das Mädchen, ich kann sie ernähren, ich halte sie für gut, für gesund an Seel' und Leib; wenn sie noch frei, wenn sie mir gut ist, so geb' Er sie mir zur

Frau." Sein Blick fragte meine Augen, ob das Ernst wäre, und schien endlich deren Antwort zu glauben. „Nee, tausend Sackerment," rief er aufstehend, „das geht nicht! Zwar — ich bin kein Viertelhüfner, ich; die Rose ist auch nicht dumm, und Sie — nu, Sie müssen wohl ein ehrlicher Mann seyn, weil Sie gleich vor die rechte Schmiede gehen. Aber nee, alle Hagel, das läuft lätsch, Sie sind ein Stadtherr mit Kutsch' und Pferden, und das Mädel ist für's Dorf erzogen."

„Sie soll auch da leben," erwiederte ich, „ich kann meine Sternwarte eben so gut in meinem Dorfe anlegen, als auf meinem Oberboden in der Stadt."

„Hm, hm!" murmelte er, „'s ist wahr, das Dings ist Ihre, der dicke Kornjude ist nur der Pächter." Er schritt in der Stube auf und nieder. Auf einmal blieb er mitten drinne stehen. „Nu so soll mich doch das Donnerwetter, wenn das Mädel —" Er rief zum Fenster hinaus: „Hanne! Spring 'mal gleich 'nüber in den Berg, Rose und die Mutter sollen 'mal 'rein kommen." Hierauf ließ er sich, dem Anscheine nach erschöpft von einer ungewohnten Gemüthsbewegung, auf die Fensterbank nieder, stemmte die Hände auf die ausgespreizten Knie, mit auswärts gekehrten El-

lenbogenwinkeln, und sah mit weit offenen Augen den reinlichen Sonntagssand auf den Fußboden an.

Mir wurde ein wenig bang in dieser Stille. Sein „Donnerwetter" hatte meine feste Hypothese erschüttert. Ich suchte ihn durch verschiedene Fragen Antworten abzugewinnen, womit ich sie stützen könnte. So trieb ich ihn denn nach und nach zu trockner Aufstellung des Lehrsatzes, daß Rose verplufft in mich wäre, welchen er durch die Erfahrungssätze bewies: daß sie bis Mittwoch immer wie im Dussel (Halbschlafe) herumgegangen, und Abends am Fenster den Mond angeglotzt, so daß er gedacht, sie würde mondsüchtig; daß sie ihn darüber zwar durch Erzählung der Narrenspossen mit dem Perspektiv beruhigt, aber immer wie vorher geblieben; und daß am Freitage die Mutter wieder einmal die alte Leier vom Heirathen gedreht, worauf Rose Stein und Bein geschworen, daß sie niemals heirathen wollte. Jetzt merke er nun wohl, daß da draußen mehr vorgegangen seyn müsse, als das Mädel erzählt habe; nur begreif' er nicht, wie ich, ein studierter Mensch mit Batzen in der Ficke gleich bis zum Heirathen — Ich unterbrach ihn mit der kurzen Darlegung meiner Ansichten von den wenigen und doch so seltenen Erfordernissen zu einer guten Ehe. Er benickte sie beifällig. Nur zu dem Satze, daß der Unterschied der Erziehung

sich nach und nach ausgleiche, indem der eine Theil vom andern lerne, machte er den verbessernden Zusatz: „Braucht das nicht einmal. Meine Male (Amalia) war eine Pastorstochter, ist ein tüchtig Bauerweib geworden, und ich bin so dumm geblieben wie vorher.“

Er hatte das kaum gesagt, so trat sie herein, hinter ihr Röschen mit zwei aus Weidenruthen geflochtenen elliptischen Halbsphären voll Trauben, die sie vor allen Dingen, und ehe sie sich in der schon Abenddüster gewordenen Stube umsah, auf das Fensterbrett setzte. Mit einem „Hört mal, der Herr da“ — präsentirte mich der Alte. Röschen fuhr zusammen, wurde wie ein rothes Tuch, faßte heftig den Arm der Mutter, und machte einen Schild aus ihr, der sie decken sollte. Die zur Bäuerfrau gewordene Pastorstochter kam darüber aus dem Concepte der Begrüßung, die sie mir zugedacht hatte, und ihre verwunderten Blicke fragten das Mädchen: Was giebt's denn? „Röschen,“ sagte ich, indem ich ihre rechte Hand ergriff, „ich habe von deinem Vater dich zum Weibe begehrt.“ Sie sah mich zweifelnd an, und fing an zu zittern. „'s Ding hat Grund,“ versicherte der Alte. Sie wollte sprechen, aber der rasche Athem ließ es nicht zu. „O Jesus!“ sagte sie endlich leise, sank, ohne mir die Hand zu entziehen, auf die Ecke des na-

hen

hen Stuhls, und drückte, das Gesicht halb abgewandt, die linke auf die stürmische Brust. „Rose," hob die Mutter ganz ängstlich an, aber der Vater nahm sie am Arm, führte sie, ohne auf ihr „aber was? —" zu achten, stillschweigend aus der Thür, und wir waren allein.

Nun hing das Mädchen an meinem Halse, und die Küsse von der Gartenthür brannten wieder auf meinen Lippen. „Du bist frei? Du liebst mich?" — „Ja, ja, ja! wie mein Leben! Lieber — lieber —! ach Gott, ich weiß deinen Taufnamen nicht einmal!" Den hätt' ich ihr wohl einen Sonntag früher nennen sollen, das würde mir alle die Zweifel erspart haben, die mir ihr Stummseyn, ihre Einsilbigkeit vom Ende der Mondobservation an bis zur Gartenthür eingeflößt hatte. Sobald sie nur wußte, daß ich Albert hieß, war das Siegel ihres Mundes gelöst, und die kunstlosen Gefühle schlugen in weichen Schallwogen an mein Ohr. Die Hypothese wurde sonnenklare Gewißheit, und das Licht, welches die Mutter eine halbe Stunde später mit vorgehaltener Hand in die Stube brachte, indem der Vater ihr die Thür öffnete, und hinter sich und ihr wieder einklinkte, konnte sie nicht klärer machen, als sie schon war. Röschen flog der Mutter an den Hals, und der Alte schüttelte mir mit treuherziger Dankbarkeit die Hand.

Ich bin Willens, das Tagebuch meiner astronomischen Beobachtungen vor der Hand zu schließen. Wir wohnen seit fünf Wochen in meinem Dorfe. Der Rittersitz, den ich dort besitze, obschon ich kein Ritter bin, nicht einmal einer vom grünen Kreuze, besaß vormals einen Erker. Diesen hab' ich mit möglichster Eil' in eine Art von Seni-Thurm umschaffen lassen, dergleichen die Leser wohl im Wallenstein werden gesehen haben. Er ist so hoch geworden, daß man unter seinem Dache, welches mit Meridianklappen versehen ist, alles beobachten kann, was durch meine Instrumente aus Benediktbeurn sich erkennen läßt, insofern es nicht gerade der Schafstall verdeckt, auf welchem sich ein babylonisch hoher Futterboden befindet. Ich wollte ihn umreißen lassen, aber weil Röschen meinte, daß dergleichen der dümmste Bauer nicht thun würde, so habe ich mich aus Ambition eines andern besonnen. Am Tage sind wir bisweilen auf den Senithurm gestiegen, und da in den glücklichen Minuten, wo eben keine Thür im Hause geht, und kein Wagen über den (leider gepflasterten) Hof fährt, die Sehröhre leidlich still stehen; so habe ich sie endlich überzeugt, daß die Sonnenflecken wirklich an der Sonne befindlich, und kein Fliegenpferch auf den Objektivgläsern sind. Die vier Monde des Jupiter und seine Parallel-

streifen hab' ich ihr in der Abenddämmerung gezeigt. Sie hat alsdann ihren Kopf auf meine Schulter gelegt, lächelnd zu meinen Augen aufgeblickt, und dabei gesagt: „Ach ja! die lieben Monde!" welches mich aus dem Contexte meines astronomischen Vortrags gebracht hat. Den Namen dieses Planeten hat sie sehr gut behalten: denn sie pflegt seit der Zeit meine queergestreiften Westen, die sie gern selbst wäscht und plättet, Jupiterwesten zu nennen. Auch den Ring des Saturn hat sie gesehen, und obwohl sie ihn anfangs nicht für einen Ring, sondern bloß für einen kurzen, durch den Stern hindurch gesteckten Lerchenspieß passiren lassen wollte; so ist es mir doch gelungen, ihr die Sache vollkommen klar zu machen. Ich habe mich dazu eines Fingerringes bedient, in welchen rund herum kleine Brillanten gefaßt sind. Indem ich ihn locker über den Kopf ihres kleinen Fingers hielt, der den Saturn vorstellte, zeigte ich ihr, daß er in einer gewissen Stellung gegen das Auge nothwendig wie ein heller Queerstrich aussehen mußte. Ja, ich kam sogar, mittelst der aneinander geperlten Brillanten, bis auf Haberle's sinnreiche Hypothese, daß dieser Ring aus unzähligen aneinander gereihten Monden bestände. Aber es ging ziemlich wieder, wie bei den Jupitersmonden, und ich darf durchaus der Monde nicht mehr er-

wähnen, wenn ich ihr etwas von der Astronomie beibringen will. Man kann übrigens auf meinem Thurme jetzt auch den Mars, das Ochsenauge, die Zwillinge (womit ich ihr aber nicht vor der Zeit bange machen will), den Nebelfleck oder Sternensee im Orion, und selbst den Sirius beobachten; aber nur tief in der Nacht, wo ich diese ganzen fünf Wochen über auch nicht ein einziges mal zur Astronomie aufgelegt gewesen bin. Nach den Messungen, die ich am Tage vorgenommen habe, muß auch der veränderliche Wunderstern im Wallfisch über den Futterboden heraufkommen; aber ich befinde mich jetzt so wohl, daß ich nichts von ihm wissen mag. Wer die Veränderlichkeit der Fixsterne beobachtet, wie will der auf die Unveränderlichkeit eines weiblichen Herzens bauen? Wird meine Rose solch ein Stern, nun so wird sie der veränderliche Stern des Schwanes; der Schwan singt dann sein Schwanenlied, und stirbt. Doch nein, es ist ununmöglich! Sie hat mich so lieb! Und würde sie ja ein wenig lau; so bescheere der gestempelte Kalender nur eine Mondfinsterniß bei Tage, und alles wird wieder wie vorher.

Druckfehler.

S. 6. Vers 4. v. u. l. stellte st. stelle.
S. 8. Vers 7. v. o l. mein't st. meint'.
S. 14. Vers 11. v. o. muß das Comma wegfallen.
– – – 13. v. o. muß statt des Punkts ein Comma stehen.
S. 24. Vers 1. v. o. ein Comma nach gräuliche.
S. 33. Zeile 3. v. u. ein Comma statt des Semicolon.
S. 56. Anmerk. Z. 4. v. o. l. französischer st. französischen.
S. 57. Vers 3. v. o. Comma nach toi.
S. 58. sollte die letzte Zeile eingerückt seyn.
S. 64. Vers 5. v. o. l. offne st. öffne.
– – – 6. v. u. Comma nach dir,
S. 73. Vers 6. v. u. Comma nach Schilder.
S. 87. Z. 11. v. u. l. 1816 st. 1806.
S. 97. Z. 13. v. o. Comma nach spaßhaft.
S. 98. Z. 12. v. o. l wohlfeile st. wohlfeile.
S. 99. Z. 8. v. u. l. pflegten st. pflegen.
S. 100. Z. 6. v. o. Semicolon nach entwickelte.
S. 108. Z 2. v. o. Comma nach Jungfrauen.
S. 109. Z. 6. v. o. l. Geldstocks st. Galdstocks.
S. 120. Z. 4. v. o. l. accentuirte st. akcentuirte.
S 132. Z. 3. v. u. setze Zu: statt Zu.
S. 139. Z. 3. v. o. l. künstlerischem, st. künstlerischen.

---

image
not
available

image
not
available

image
not
available